Les Temps Modernes

16e année REVUE MENSUELLE nos 175-176

DIRECTEUR : JEAN-PAUL SARTRE

Octobre-Novembre 1960



Rédaction, Administration : 30, rue de l'Université Paris 7e

Les Temps Modernes

revue mensuelle

paraît le premier du mois sur 192 pages

Directeur

JEAN-PAUL SARTRE

Secrétaire général

MARCEL PÉJU



La Revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés
La Revue n'accepte les manuscrits ni des condamnés à mort pour fait de collaboration, ni des indignes nationaux
La rédaction reçoit le jeudi après-midi sur rendez-vous



RÉDACTION ET ADMINISTRATION

30, rue de l'Université, Paris-7e — Tél. BABylone 17-90



PRIX DE VENTE AU NUMÉRO

France : 3,60 NF



TARIF D'ABONNEMENT

A dater du 1er juin 1959 le tarif des abonnements est le suivant

	1 an	6 mois
France	38,00 NF	20,00 NF
Étranger	41,00 NF	22,00 NF
Supplément recommandé	7,20 NF	3,60 NF

TARIF ÉTRANGER EN DEVISES

	1 an	6 mois
Livres sterling	3	1/13
Dollars	8.40	4.5
Francs belges	420	230
Francs suisses	37	20
Lires	5 200	2 800

Les abonnements peuvent se régler par chèque bancaire, mandat-carte, mandat-poste, chèque postal (compte Paris 6999-04)

POUR TOUT CHANGEMENT D'ADRESSE
Envoyer la dernière bande et joindre la somme de 50 francs

Les Temps Modernes

MOURIR POUR DE GAULLE?

Nous devons être « prêts à [nous] faire tuer pour de Gaulle si de Gaulle est prêt à parler avec Ferhat Abbas », écrivait l'autre jour un hebdomadaire qui a le goût des formules [1]. Celle-ci vaut qu'on s'y arrête. A l'heure où le général, pressé par le réveil de l'opinion, inquiet du débat à l'O.N.U., craignant l'internationalisation du conflit, recommence, avec un cérémonial nouveau, sa manœuvre annuelle, elle traduit, dans une fraction de la gauche, l'espoir persistant d'une solution gaulliste. De Gaulle n'a pas encore parlé de rencontrer Ferhat Abbas, mais deux mots ont suffi, au détour d'une phrase, pour que s'esquissent les ralliements [2]; les auto-émissaires reprennent du service; l'épouvantail ultra retrouve ses couleurs. Que le général, demain, lance un « ultime appel » au F.L.N., qu'il proclame une trêve, qu'une barricade se dresse à Alger, et toute la gauche respectueuse, enfin réconciliée avec elle-même, se rassemblera autour du sauveur... Avant ces moments d'émotion, qui risquent de troubler le jugement, il importe de voir très clairement ce qui se trouve en jeu.

Il y a deux interprétations de la politique algérienne du général de Gaulle. L'une aperçoit dans ses initiatives, depuis deux ans, les étapes d'un plan cohérent, méthodiquement appliqué à travers les détours imposés par les circonstances, et tendant à la mise en œuvre d'une solution « libérale ». L'autre ne voit dans les mêmes actes que les efforts d'un homme pour

1. Jean-Jacques Servan-Schreiber : *L'Express* (3 novembre).
2. Et, bien entendu, les appels à la « raison » adressés au F.L.N. Cf. Jean Daniel, dans *l'Express* (17 et 24 novembre); la lettre de Jules Roy à Ferhat Abbas, etc.

s'adapter aux événements en fonction d'un double principe : ne rien concéder qui puisse être refusé, mais ne pas méconnaître une réalité qui contraint, de toute façon, à céder quelque chose.

Hésiterait-on entre les deux, l'aventure de la Communauté serait déjà instructive. La Constitution de 1958, en effet, visait expressément à *empêcher* l'accession à l'indépendance des États membres : le général, au bout d'un an, lui fit dire le contraire pour « autoriser » hâtivement, ce qu'il ne pouvait plus éviter. L'évolution de sa politique algérienne n'est pas moins éloquente : les Algériens eussent accepté la « paix des braves », on ne leur eût jamais offert « l'autodétermination »; ils auraient cessé le feu sur cette simple promesse, on ne parlerait pas aujourd'hui de « République algérienne ». S'il y a progrès — au moins verbal — il ne résulte donc que d'un facteur : la résistance du F.L.N., « l'intransigeance » du G.P.R.A. Seule, la poursuite des combats, — à quoi s'ajoutent maintenant l'accroissement de la pression internationale et le réveil de l'opinion française — a contraint, chaque fois, de Gaulle à aller plus loin, non sans garder l'espoir de duper tout le monde. Car c'est peu de dire qu'il n'a rien *fait* pour avancer la solution : il l'a rendue plus difficile en abêtissant la nation, en installant sur le vide politique les mystifications de la grandeur. Et s'il a dû, le 4 novembre, faire un nouveau pas, s'il a, pour la première fois, perdu sa superbe et son insolence, cessé d'injurier le F.L.N. et ménagé l'O.N.U., à quoi le doit-on, sinon à la brusque dégradation du régime? Mais il y répond toujours dans le même sens : non en définissant une politique, mais en réclamant un acte de foi, — en tentant, par un tour de prestidigitation, de reconquérir son autorité afin d'avoir les mains libres. Ce qu'il en ferait, l'exemple de janvier dernier le montre, où le soutien massif du pays n'aboutit qu'à la capitulation des popotes. Or cette conséquence est dans l'ordre : car tout appui à de Gaulle pour une politique qui n'est *jamais* clairement définie, prend nécessairement le sens d'un mandat personnel, donc d'une démission politique qui compromet le résultat recherché en négligeant les moyens de l'obtenir.

Cela suffit à indiquer notre conduite : non point soutenir de Gaulle, mais continuer de le combattre, non pas augmenter, par l'appui — ou seulement la tolérance — de la gauche, sa liberté de manœuvre, mais la réduire au contraire jusqu'à ne plus lui laisser aucun choix. La pire erreur serait de consolider dans l'équivoque un régime qui meurt justement des malentendus qui le fondent.

Du moins, dira-t-on, n'est-il pas impossible que de Gaulle, un jour, — fût-ce par opportunisme — se révèle comme l'instrument privilégié d'un compromis acceptable : il se pourrait alors qu'un appui tactique et provisoire permît à la gauche d'amorcer une solution qu'elle « récupérerait » ensuite. Peu importeraient, à ce moment, les intentions du général : délibérément recherché ou accepté avec résignation, le résultat serait acquis... Reste à savoir ce qu'il pourrait être, et si les deux interprétations précédentes ne se découvrent pas ici des limites communes; reste à déterminer, par delà accidents et détours, quel est nécessairement le sens profond, quelles sont les données fondamentales de toute solution gaulliste.

Ne l'imaginons pas de façon trop sommaire. De Gaulle ne croit pas à l'Algérie française et ne veut pas la maintenir par une guerre à outrance; il souhaite sans doute une paix de compromis et s'accommoderait peut-être d'une indépendance qu'il tient pour inévitable [3]. A méconnaître cette vérité qui, obscurément perçue à travers toutes les déceptions, fonde le gaullisme de gauche (ou d'extrême-gauche) on se condamnerait à ne pas comprendre l'espoir qu'incarne encore de Gaulle, la confiance irraisonnée que lui conservent de larges secteurs de l'opinion [4] — donc la nature et les dangers réels du gaullisme. Il est un point, en revanche, sur lequel de Gaulle n'a jamais varié et où tout indique qu'il ne cédera pas : c'est le rôle du F.L.N. dans l'Algérie future. La vraie ligne de rupture passe

3. On sait ce qu'il disait à Sérigny en décembre 1958 : « Mon pauvre ami, l'avenir de l'Algérie, c'est au mieux de l'Houphouët-Boigny, au pire du Sekou Touré. »

4. Il suffit de rappeler comment, au mois de juin, la seule annonce des pourparlers de Melun suffit à « démobiliser » une opinion qui commençait à se réveiller.

par là, et non entre l'Algérie française et l'Algérie algérienne, ou entre l'indépendance et l'association (c'est affaire de circonstances et presque de mise en scène) : ce que de Gaulle ne veut pas admettre, que ce soit sous la forme d'une victoire militaire, par le moyen d'une négociation directe ou comme résultat d'un référendum, c'est la victoire du F.L.N. La seule constante de sa politique, la seule idée qui la gouverne et finalement le seul objectif qu'il poursuive dans la guerre actuelle comme dans une paix possible, à travers une négociation éventuelle ou une offensive politique, c'est la destruction ou l'élimination du Front. Toutes ses initiatives convergent vers ce but : qu'il s'agisse d'une « paix des braves », équivalant à une reddition militaire, d'une autodétermination conçue pour « vider » le combat de son sens, ou de la création d'un exécutif algérien destiné à neutraliser le Front s'il accepte d'y entrer, à se substituer à lui s'il refuse. C'est ici seulement que gît la mauvaise foi du général et l'on s'étonne un peu que la gauche ne la situe pas où elle est, tant elle s'étale presque naïvement : si de Gaulle, par exemple, se refuse, contre toute logique, à négocier avec le F.L.N. les garanties de l'autodétermination, ce n'est pas pour repousser indéfiniment une consultation dont il ne voudrait pas, ni pour continuer la guerre aux ordres des ultras (même si c'est à quoi il aboutit, en fait) : c'est parce que, juge-t-il — non sans raison —, cette négociation consacrerait le triomphe du F.L.N.

De ce point de vue, sa tentative actuelle n'est pas dénuée de sens. Parlant de « République algérienne », il attire sur lui les fureurs de la minorité ultra. Tout le reste du pays, par réaction, tend à le soutenir, malgré l'imprécision de sa politique. Incarnant alors « l'immense majorité de la nation », il se tourne vers le F.L.N. pour le convaincre que sa solution est la seule possible [1]. Que celui-ci accepte, et son influence, déjà diminuée

5. « Aucun gouvernement français ne pourra aller plus loin que le général de Gaulle », est l'un des thèmes favoris de la gauche néo-gaulliste, assez bien incarnée par Maurice Duverger. Elle oublie seulement que de Gaulle lui-même, à chacune de ses interventions, se trouve contraint d'aller un peu plus loin.

par le dépôt des armes, serait tempérée encore par la réapparition des « attentistes », la force inentamée de la minorité européenne, le maintien de l'armée, — ce qui permettrait d'obtenir dans la paix ce qu'on n'a pu réussir par la guerre [6].

C'est sur cet objectif qu'il faut clairement prendre position. Et il ne suffit pas, de ce point de vue, de le taxer d'illusoire. D'abord parce qu'on en peut toujours discuter. Ensuite parce que, irréalisable par tels moyens, il ne le serait peut-être pas par d'autres. C'est du bao-daïsme, assurément; mais quand on y met le prix, il arrive au bao-daïsme de réussir : cela donne Tsiranana. De toute façon, le désaccord avec de Gaulle serait de tactique, non de fond. Et ce point est d'autant plus important qu'une telle politique, on le voit, n'est pas nécessairement liée à la poursuite de la guerre. On peut même estimer que ses chances seraient plus grandes dans la paix [7]. Car la guerre

6. Le plus remarquable, dans l'actuelle opération gaulliste, est la similitude de son scénario avec ceux des opérations de l'automne 1958 et de l'automne 1959, — non seulement du fait du général lui-même, mais de la conjoncture politique qui en résulte :

Premier temps : Le général va parler. Rumeurs : « Cette fois, c'est le pas décisif, la rupture avec les ultras. Des contacts sont pris avec le F.L.N., etc. »

Deuxième temps : Le général parle. Déception : ce n'est pas ce que l'on attendait. Mais il y a un mot, le *mot* magique : en 1958, c'est la « paix des braves », en 1959, l' « autodétermination », en 1960, la « République algérienne ». Commentaires : « Seul il pouvait aller aussi loin. Nul, maintenant, ne pourra revenir en arrière, etc. »

Troisième temps : Indignation des ultras : « Le général nous trahit.... » Entrée en scène du gaullisme de gauche : « Vous voyez bien qu'il est avec nous... » Bourguiba, qui, hier, se proclamait désespéré, redécouvre pour la n^e fois que « de Gaulle-est-le-seul-qui-puisse-faire-la-paix-en-Algérie ». Jean Daniel fait dire des choses à l'Élysée et tend l'oreille vers la réponse. Toutes les belles âmes appellent le F.L.N. à la raison et ré-exhument le thème de l' « engrenage » un peu dévalué depuis Melun mais qui peut encore servir.

Quatrième temps : Les porte-parole gouvernementaux en Algérie expliquent qu'il n'y a rien de changé : « L'armée reste et restera. L'autodétermination n'est pas pour demain, etc. »

7. C'est ce que Duverger, par exemple, explique sans détours : « Au début de l'année 1944, en France, les « attentistes» se taisaient... Après la Libération et la fin des combats les choses ont changé; et les silencieux de1944 ont progressivement enflé la voix jusqu'à couvrir celle des hommes des maquis. » (« La République algérienne et la paix ». *Le Monde*, 11 novembre.) De même, Gaston Defferre reproche au projet d'exécutif algérien de « remettre l'Algérie entre les mains du F.L.N. », c'est-à-dire précisément ce que veut éviter de Gaulle (*Le Monde*, 27 novembre). D'accord sur la fin, tous deux ne critiquent de Gaulle que sur le degré d'efficacité des moyens qu'il choisit.

renforce la cohésion du F.L.N. et soude l'Algérie derrière lui. En cas de « paix blanche », au contraire, toutes les contradictions, aujourd'hui masquées, resurgiront. Or rien ne sera définitivement résolu : même si l'accord est fait sur le principe de l'autodétermination, les forces qui, si longtemps, se seront victorieusement opposées aux négociations, n'auront pas désarmé. N'ayant pas été réellement vaincues, elles changeront simplement de tactique et les occasions de sabotage ne leur manqueront pas : garanties à la minorité européenne, rôle de l'armée française, date et modalités du référendum, etc. Toutes les manœuvres seront possibles pour essayer de diviser le F.L.N. ou de lui opposer une « troisième force » plus ou moins artificielle. De cette nouvelle lutte, nous ne pourrons évidemment nous désintéresser. Or elle ne sera que le prolongement de notre lutte actuelle et son succès dépendra de la ligne que nous aurons dès maintenant adoptée. Mais puisque l'essentiel n'est pas dans le choix entre la guerre et la paix, mais dans les rapports du régime gaulliste avec le F.L.N., ce sont les rapports que nous définirons nous-mêmes, d'une part avec ce régime, et d'autre part avec le Front, qui commanderont l'avenir. En d'autres termes, si le sens du gaullisme n'est pas *d'abord* de poursuivre la guerre pour l'Algérie française, mais de détruire le F.L.N., c'est cet objectif qu'il faut juger *politiquement*, au lieu de se borner à le dénoncer comme irréaliste ou à récuser comme inefficaces les moyens choisis pour l'atteindre.

Encore faut-il voir les raisons précises de cette hostilité. Car le refus de traiter avec un mouvement qui incarne si évidemment les aspirations nationales, dont six ans de guerre ont amplement montré la force, et dont les revendications sont maintenant tenues pour légitimes, paraît d'abord si aberrant qu'on est tenté de n'y chercher que des explications irrationnelles. Il serait pourtant misérable de s'arrêter aux considérations anecdotiques chères à certains commentateurs [8]. Le

8. Pendant longtemps, on nous expliqua qu'il n'y avait pas d'autre cause au refus des pourparlers que la méfiance et la maladresse, une série de malentendus ou d'accidents de transmission. On nous laisse entendre aujourd'hui qu'il s'agit peut-être d'un « royal caprice » : « Le général de

cas de l'Algérie, d'ailleurs, n'est pas exceptionnel. Au Viet-Nam comme à Madagascar, en Tunisie comme au Maroc, la France manifesta la même répugnance à négocier avec le mouvement nationaliste, la même obstination à inventer des fantoches pour essayer, par tous les moyens, de transformer en réformes octroyées ce qui lui était arraché par la force. Tout se passe comme si le colonialisme, structure totalitaire dont un certain mode de rapports économiques n'est qu'un élément parmi d'autres, résistait plus longtemps dans ses dimensions politiques et « spirituelles » que dans ce système économique — jusqu'à survivre à sa reconversion même [9].

Concernant de Gaulle, cependant, cette explication ne paraît pas suffisante, et il faut mettre en cause la nature même du F.L.N. Avec le Néo-Destour, par exemple, il n'eût probablement pas hésité à traiter, comme le fit Mendès France. Mais l'Algérie n'est ni la Tunisie, ni le Maroc. L'importance de la minorité européenne, le rôle dirigeant qu'elle assume, la faiblesse d'une bourgeoisie musulmane susceptible d'accepter avec la France des rapports néo-colonialistes, ont limité les possibilités de compromis et rapidement donné à la lutte pour l'indépendance un caractère plus radical. Ainsi de Gaulle rencontre-t-il un « seuil » qu'il n'arrive pas à franchir. Car son régime, instauré par la conjonction des champions réactionnaires de l'Algérie française et d'un capitalisme moderne prêt à admettre un statut « évolutif », penche assurément vers le second lorsqu'une contradiction surgit entre eux, et n'est donc pas hostile, par principe, à la paix. Mais s'il apparaît que cette paix, passant par le F.L.N., compromettrait nécessairement ses intérêts économiques, il ne peut s'y résoudre, et l'accord

Gaulle ne se résigne pas à traiter, lui, avec des hommes qui n'ont pas su prendre immédiatement « *la main qu'il leur tendait* ». Le F.L.N. ne s'est pas — à ses yeux — « *bien conduit* » avec lui. Il n'a pas reconnu en lui l'arbitre, le sauveur, le père des deux communautés » (Jean Daniel. *L'Express*, 1er décembre).

9. L'exemple du Viet-Nam est caractéristique, où la guerre survécut aux intérêts économiques qui l'avaient provoquée : comme si la société coloniale, obscurément consciente de quelque crime, refusait jusqu'au bout d'avouer sa défaite.

avec les ultras se reforme : tant qu'il n'y aura pas d'autre alternative qu'une « Algérie du F.L.N. » et la poursuite de la guerre, il choisira la guerre.

Briser cette alternative, ouvrir une troisième voie, c'est tout le sens de la politique gaulliste : il s'agit de trouver des interlocuteurs de rechange, mais « représentatifs », et, s'ils n'existent pas, de les susciter, — bref, de forger une classe dirigeante autochtone capable de jouer le rôle de la bourgeoisie urbaine en Tunisie et au Maroc, et de « collaborer » avec l'ex-puissance coloniale. D'où la nécessité d'un délai avant l'autodétermination, si le F.L.N. accepte de cesser le feu, et la volonté, s'il refuse, d'installer, malgré la guerre, un « exécutif algérien ». Le rêve de de Gaulle, en réalité, serait de construire une « Algérie nouvelle » sans le F.L.N., de mettre en place une classe dirigeante modérée qui stériliserait politiquement le Front avant de se substituer à lui. N'osant y croire, il espère au moins révéler des « élites musulmanes » — comme on dit — suffisantes pour l'équilibrer.

Cette politique est sans doute vouée à l'échec. Mais même si ses chances de succès paraissent faibles, les intérêts auxquels elle répond sont suffisamment importants pour qu'elle vaille (de leur point de vue) la peine d'être tentée, à condition qu'on soit indifférent à la poursuite de la guerre. Or, politiquement et économiquement, le régime l'a, jusqu'ici, assez bien « tolérée ». Les principales difficultés lui viennent aujourd'hui de ses répercussions internationales [11]. Mais, là encore, les possibilités de manœuvre, si elles diminuent de jour en jour,

10. Il serait trop long, ici, d'en étudier tous les aspects. Mais comme l'U.R.S.S. et les U.S.A., pour des raisons différentes, sont également favorables aux mouvements nationalistes, leurs pressions, sauf cas de crise (type Suez) tendent à s'annuler en rendant à de Gaulle sa liberté de manœuvre : Washington craint, Moscou espère une rupture du système atlantique, ce qui les a tous deux retenus, jusqu'ici, de créer au général des difficultés majeures. L'U.R.S.S., aujourd'hui, durcit sa position, sans qu'on puisse toujours déterminer si elle a complètement renoncé à miser sur de Gaulle, ou si elle veut répondre aux surenchères chinoises. Mais cela renforce auprès des U.S.A. la position gaulliste, en lui permettant d'agiter l'épouvantail communiste : non, certes, avec l'intention de continuer la guerre, mais pour mobiliser en faveur de *sa* solution de compromis aussi bien les États-Unis que la Tunisie et le Maroc.

n'ont pas totalement disparu. Seule, donc, l'opposition intérieure, si elle se développe, pourra se révéler déterminante. A une condition, toutefois : qu'elle soit consciente de ses buts et de ses moyens, qu'elle dise nettement si elle tolère le projet gaulliste ou si elle le combat par principe. Car, si elle en accepte l'idée pour n'en discuter que les voies — ou les chances —, elle se stérilise politiquement en se réduisant à une opposition de Sa Majesté, elle se condamne en définitive à servir le régime, en lui permettant de « récupérer » contre les ultras cette critique respectueuse, de la même manière qu'il utilise, contre la gauche, la menace fasciste.

Or c'est ici précisément que l'attitude de la gauche est la plus indécise. Mais on en voit dès lors la raison. Elle ne tient ni à la lâcheté ni à l'aveuglement : c'est, très clairement, la répugnance à pousser la crise ouverte par la guerre d'Algérie jusqu'à ses conséquences extrêmes, c'est le refus, plus ou moins conscient, de la radicalisation du conflit.

A ce niveau, la complicité qui semble parfois lier la gauche respectueuse au régime gaulliste n'est pas accidentelle. Elle procède d'un accord fondamental où la volonté du général de désagréger le F.L.N. rejoint la méfiance instinctive que cette gauche éprouve à son égard : comme si — gaullistes ou antigaullistes pour d'autres raisons — tous pressentaient obscurément qu'une solidarité honteuse les lie en face de lui, qu'un danger commun, à travers lui, les menace, devant lequel, en dépit de toutes leurs divergences, ils pourraient un jour se retrouver unis.

Le respect et la violence

Ici, l'inattendu arrive. « Manifeste des 121 », « procès Jeanson » : le mois de septembre a vu brusquement se cristalliser un mouvement dont l'ampleur a réveillé la gauche, scandalisé la droite, ému le pouvoir et surpris parfois jusqu'à ses promo-

teurs. Mouvement « sauvage », né hors des partis et même des syndicats traditionnels, dans la jeunesse et chez les intellectuels. D'un côté, des écrivains, des artistes, des universitaires, désavoués par les porte-parole officiels de la gauche, proclament le « droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » et la légitimité de l'aide au F.L.N. De l'autre, les membres d'un réseau réprouvé par les mêmes journaux, les mêmes organisations, pour avoir mis ces principes en œuvre, déclenchent devant le tribunal militaire, à la stupéfaction de Paris, le procès du régime.

Cet événement, le seul qui soit réellement *intervenu* depuis quinze ans dans la politique française, a bouleversé les données du débat ouvert au printemps dernier. Nul, aujourd'hui, ne parle plus des réfractaires ou des réseaux comme il le faisait il y a six mois. Le retentissement de l'appel des 121, les répercussions du procès Jeanson ont montré aux plus sceptiques ou aux plus réticents l'ampleur du mouvement de résistance; ils ont manifesté qu'à l'intérieur des partis mêmes, le courant radical était plus fort qu'on ne le croyait d'ordinaire. Le succès de la journée du 27 octobre en est la première conséquence. Pour la première fois depuis les manifestations de rappelés de l'automne 1955, et à nouveau grâce à la jeunesse, la violence succède au respect dans la lutte contre la guerre d'Algérie.

Mais il ne faudrait pas voir dans cette violence une simple tactique, un moyen parmi d'autres — plus efficace peut-être — au service d'une politique sur laquelle toute la gauche serait d'accord. La vérité est qu'elle porte en elle un sens nouveau, qu'elle enveloppe une autre politique, refusée précisément par la gauche respectueuse : et si elle n'exclut pas d'autres formes de lutte [11], si elle les exige, au contraire, c'est pour les charger

11. L'opposition entre des actions d'avant-garde et l'action de masse est la plus artificielle qui soit. Une action d'avant-garde n'a évidemment de sens que si elle suscite, oriente ou illustre un mouvement plus général : ce qui est très très exactement le cas ici, les événements l'ont prouvé. Ceux qui, en revanche, reprochent à ces actions d'avant-garde de gêner l'action de masse oublient une seule chose : c'est que celle-ci ne s'était jusqu'à présent, traduite par *rien*. Renonçant aux actions d'avant-garde au nom d'un rêve d'action de masse, on renonçait, en fait, à toute action.

d'une autre signification, les rassembler dans un seul combat où elles découvriraient enfin leur vérité — celle de la radicalisation du conflit.

Il importe d'en prendre conscience, car toute équivoque n'a pas disparu. Amorcé hors de la gauche officielle, ce réveil de l'opinion est aujourd'hui récupéré par elle, ce qui serait louable si elle en assimilait le sens, mais qui l'est moins si elle l'édulcore et si, se voyant débordés, ses états-majors visent simplement à reprendre leurs troupes en main, — au prix de quelques satisfactions verbales ou d'auto-critiques superficielles. Or c'est un peu ce qui arrive : les uns, certes, après l'avoir dénoncée, finissent par admettre l'insoumission ; d'autres reconnaissent dans le « Manifeste des 121 » un « reflet » des aspirations populaires ; d'autres encore proclament qu'ils cessent toute polémique ; tous saluent le réveil de la gauche, non sans s'en attribuer le mérite, et prêchent son unité en face des dangers dont ce réveil, en effet, la menace. Que ces beaux élans ne soient pas dépourvus d'arrière-pensées, c'est ce que la difficile préparation de la journée du 27 octobre [12] et surtout l'hostilité persistante à l'égard des « 121 » manifestent avec éloquence [13].

12. La mauvaise volonté du P.C. fut assez évidente pour qu'il soit inutile d'y revenir. Encore faut-il ajouter que si l'U.N.E.F. multiplia loyalement les efforts pour aboutir à une entente, la F.E.N. fut, apparemment, moins mécontente de l'isolement communiste.

13. C'est d'ailleurs le seul point sur lequel se rejoignent le Parti communiste et la Fédération de l'Éducation nationale. Cf. Maurice Thorez au Comité central du 14 octobre : « Nous avons montré aux masses combien étaient erronées les positions exprimées dans l'appel des 121. Je ne reviens pas sur les détails, l'insoumission n'a jamais été le mot d'ordre du mouvement ouvrier organisé. Nous avons constamment professé, avec Lénine, que les soldats communistes partaient pour toutes les guerres, même réactionnaires, et faisaient leur travail de prolétaires dans l'armée. Et on ne peut que s'étonner que quelques intellectuels membres du parti aient apposé leur signature sous un texte dont l'inspiration est si contraire à la doctrine communiste. » (*L'Humanité*, 16 octobre.)

Quant à l'appel de la F.E.N. pour une « paix négociée », il visait moins à alerter l'opinion qu'à torpiller la Déclaration des 121. Les commentaires de Forestier, pour la F.E.N., et de Lauré, pour le S.N.I. sont, à cet égard, parfaitement explicites. Mais il y a plus grave. Cet appel n'est pas seulement plus modéré que l'appel des 121 (puisqu'il bannit les moyens extrêmes) ou coupable de verbalisme (en se contentant d'un vœu pieux) : il est politiquement dirigé contre le F.L.N. dans la mesure où il réclame une « négociation sans exclusive ».

A cet égard, les divergences entre les partis de gauche apparaissent secondaires, tandis que les vraies contradictions surgissent dans leur sein. Que la direction du P.C., par exemple, renonce à exploiter dans un sens révolutionnaire le conflit algérien ne paraît pas douteux : cela seul explique sa volonté évidente d'éviter toute rupture avec de Gaulle, ou même de lui créer des difficultés majeures. Tout se passe comme s'il avait conscience d'être — si l'on ose dire — l'ultime recours du régime contre les ultras, espérant, bien entendu, qu'il le lui ferait payer [14]. Malgré les apparences, l'orientation du P.S.U. n'est pas sensiblement différente. L'un comme l'autre souhaitent en Algérie une solution de compromis, sans exclure qu'elle puisse passer par de Gaulle — qu'ils ne sont pas loin de juger le mieux placé pour l'obtenir, — leur seul souci, alors, étant de capter l'héritage. Restent évidemment des divergences tactiques : moins important que le P.C., n'ayant pas les mêmes « responsabilités nationales », le P.S.U. peut se permettre, dans certains cas, une politique plus audacieuse, que lui commande d'ailleurs sa « concurrence » avec le P.C. Plus démocratique que lui, d'autre part, moins bureaucratisé, il doit tenir compte de l'existence en son sein d'une forte minorité radicale qui le pousse dans un sens révolutionnaire.

C'est là, en réalité, l'événement nouveau, et qui ne touche

14. D'où le souci avoué du P.C. de ne pas aventurer « prématurément » le capital qu'il représente dans des actions à l'issue incertaine et qui se trouvent dès lors taxées d'aventuristes. Il se réserve pour l'épreuve de force finale. Critiquer cette politique sans en voir le sens réel est absurde : il faut reconnaître, au contraire, qu'elle est parfaitement logique *pour le P.C.*, et *dans la mesure* où il ne veut pas pousser la guerre d'Algérie jusqu'à ses conséquences extrêmes. Pourquoi ne le veut-il pas, c'est une autre question.

Quant à son hostilité au référendum, elle ne contredit pas cette analyse. A l'heure où j'écris, bien que la décision définitive ne soit pas encore arrêtée, il semble que le Parti — contrairement aux suggestions du P.S.U., qui penchait vers l'abstention — s'oriente vers le Non. Mais il paraît avoir hésité et son opposition manque encore d'énergie, comme s'il était surtout soucieux de ne pas s'isoler des autres courants de la gauche. Comme il sait bien, d'autre part, que le Oui l'emportera, il n'est pas mécontent de faire sentir son poids à de Gaulle, de montrer sa force sans avoir besoin de s'en servir, afin de le « tenir » en vue d'événements ultérieurs (conflit ouvert avec les ultras ou crise sur Berlin). C'est une tactique plus parlementaire que révolutionnaire.

pas seulement le P.S.U. Par-delà les frontières des partis, la vraie ligne de clivage apparaît à leur intérieur même. Insoumission, aide au F.L.N. : contrairement à ce qu'on a dit parfois, le débat qui se déroule à leur propos n'oppose pas de petites chapelles radicales aux grands partis et syndicats, ou journaux d'opinion; la ligne de démarcation divise tous les groupes, tous les mouvements entre eux. Au P.C. comme au P.S.U., à la C.G.T. comme dans les autres centrales, parmi les lecteurs de l'*Express* comme ceux de *France-Observateur*, il se trouve des hommes et des femmes, chaque jour plus nombreux, pour rompre avec les habiletés, les prudences, rejeter le verbalisme de gauche, et s'orienter vers les actions radicales [15]. La séparation, lentement, s'établit entre ceux qui, pour une raison ou pour une autre, refusent d'aller « trop loin » et ceux qui, découvrant le sens révolutionnaire de cette guerre, veulent en tirer toutes les conséquences.

Mais il faut préciser. « Radicaliser la guerre » ne signifie évidemment pas la poursuivre à outrance. La gauche, dans l'immédiat, a un mot d'ordre et n'en peut avoir qu'un : c'est la négociation sans préalable avec le G.P.R.A., des garanties de l'autodétermination. Disant cela, pourtant, on ne dit rien si on ne précise pas comment y parvenir. Ce qui suppose assurément qu'on ait quelque idée du contenu de ces garanties : la question se posera aussitôt, si la négociation s'engage. Mais cela exige surtout qu'on prenne conscience, dès maintenant, de ce qu'implique politiquement un tel mot d'ordre : ainsi seulement pourra-t-on comprendre la nature des résistances qu'il rencontre et se donner les moyens de les briser.

Or ces résistances, nous l'avons vu, se ramènent en dernière analyse à une seule : le refus du pouvoir gaulliste de reconnaître le F.L.N. comme la force dirigeante de l'Algérie nouvelle, — refus qui n'a lui-même qu'une cause : le caractère objective-

15. D'autres préoccupations, il est vrai, jouent en sens inverse. La direction du P.S.U. craint visiblement qu'un choc trop fort brise l'essor d'un parti encore jeune, qui ne peut s'implanter et s'épanouir que dans le calme et la légalité. Quant à Jean-Jacques Servan-Schreiber, qui n'en est plus à une contradiction près, il proclame qu'il faut éviter avant tout une défaite de l'armée française!

ment révolutionnaire qu'a pris en Algérie la lutte pour l'indépendance. Ainsi se trouve naturellement posé le problème de nos propres rapports avec le F.L.N. Et comme ce genre de problèmes ne se pose jamais sans que surgisse une réponse pratique, le geste des militants du « soutien » a brusquement placé toute la gauche en face de ses responsabilités. Ils ont fait mieux, d'ailleurs, que de la forcer à réfléchir : ils ont, en agissant, rendu un certain type d'action *possible*. Car beaucoup de Français, même à gauche, n'eussent pas imaginé, il y a quelques mois encore, qu'on pût aider le F.L.N. Grâce aux réseaux, cette idée qui paraissait révoltante [16] est désormais admise : discutable, peut-être, elle existe, elle est une forme d'action parmi d'autres, une direction réelle de la lutte, elle est entrée dans l'ordre politique.

Encore faut-il, pour apprécier sa valeur, en préciser le sens exact et les limites, et dissiper du même coup quelques malentendus entretenus avec complaisance. Nul n'a jamais pensé proposer l'insoumission ou l'aide au F.L.N. comme mots d'ordre aux partis ou aux syndicats [17]. Il n'y aurait aucun sens à vouloir généraliser des actions techniquement limitées (soutien), ou n'intéressant qu'une minorité de jeunes (insoumission). Et ce serait un étrange romantisme que d'appeler un parti légal, sans que les événements l'y contraignent, à passer à l'action clandestine. Il importe, en revanche, d'amener ces organisations, — en découvrant les implications d'un mot d'ordre qui est *déjà* le leur, en dévoilant le sens d'une lutte qu'elles mènent *déjà* — à reconnaître leur solidarité politique avec le Front. Ni l'insoumission, ni l'aide au F.L.N., actions d'avant-garde, ne peuvent s'inscrire à leur « programme », mais elles doivent s'intégrer à une stratégie d'ensemble où les mouvements responsables de l'action de masse leur donneraient leur vraie dimen-

16. Ce qui, entre parenthèses, montre à quel point la gauche a perdu tout réflexe internationaliste.

17. Dans les circonstances actuelles, tout au moins. Mais si l'on envisage l'éventualité d'un coup de force fasciste, faut-il négliger la solidarité qui lierait alors l'ensemble de la gauche aux 400 000 travailleurs algériens encadrés par le F.L.N.? Rien n'empêche d'y songer dès à présent.

sion révolutionnaire. Car enfin, si de Gaulle est logique en réservant au F.L.N., eu égard à son caractère, une hostilité spécifique, la même logique, à l'inverse, devrait conduire la gauche à lui apporter son appui. Qu'il n'en ait pas été *spontanément* ainsi, c'est ce qu'il faut maintenant expliquer : et nous découvrirons alors sa portée véritable.

Le socialisme et le Tiers Monde

Les rapports de la gauche avec les mouvements d'indépendance des pays coloniaux n'ont, on le sait, jamais été faciles. Marqués d'échecs et de malentendus sans nombre (dont il faudra, un jour, faire vraiment l'histoire), ils ne sont, à certains égards, qu'une longue déconvenue : ressentie des deux côtés, il faut le dire, et dont les raisons, souvent, ne tiennent ni aux uns ni aux autres, mais à une situation dont la complexité avait été largement méconnue. Simplifiant volontairement, on peut dire ainsi qu'une série d'expériences malheureuses a conduit les partis de gauche à deux attitudes successives, chacune comportant d'ailleurs plusieurs variantes et pouvant, chronologiquement, se mêler plus ou moins :

— L'une, masquant sous une idéologie universaliste les réalités du rapport colonial, fonda l'assimilationnisme officiel de la IIIe République. Au nom de l'internationalisme prolétarien (mais trop souvent, en fait, de la subordination à la stratégie internationale de l'U.R.S.S.), elle a longtemps inspiré, d'autre part, la politique communiste dans le Tiers Monde et multiplié ses échecs. Se survivant à elle-même, enfin, sous une phraséologie socialiste, elle ne dissimule plus, à la S.F.I.O., qu'un ralliement sans gloire au néo-colonialisme. (Et l'on voit Guy Mollet « justifier » sa politique de guerre en refusant au F.L.N. son brevet de socialisme...)

— L'autre, prenant conscience du « fait national », s'efface au contraire devant les partis autochtones et s'interdit toute intervention dans leurs affaires. Reconnaissant l'indépendance

comme un préalable absolu, elle affirme la légitimité des revendications nationalistes et les soutient par principe, en y voyant une première étape, — après laquelle seulement se poseront les « vrais » problèmes.

Que cette deuxième attitude soit la seule juste, cela est évident. L'expérience montre, pourtant, qu'elle ne résout pas tout. Le parti de gauche qui l'adopte, en effet, le fait comme porte-parole de sa propre nation, c'est-à-dire en se plaçant dans l'hypothèse où, étant au pouvoir, il pourrait la traduire en actes. S'il n'y est pas, et qu'au lieu d'appliquer en effet ces principes, il tente seulement, avec plus ou moins de succès, de les imposer à son gouvernement, de nouvelles contradictions apparaissent. Car ce gouvernement qu'il combat est celui-là même dont le mouvement nationaliste veut se faire « reconnaître », — ce qui met le parti de gauche dans une situation ambiguë : sa lutte contre un pouvoir qui refuse l'indépendance au pays colonial le rend objectivement solidaire de cette lutte pour l'indépendance; mais en tant que français, il se découvre en même temps complice de ce pouvoir contre le pays colonial. Que, fidèle à son principe de respecter les distinctions nationales, le parti de gauche s'interdise alors toute forme d'unité d'action avec le mouvement nationaliste, et le sens de cette discrétion se transforme. Ce qui, venant d'un parti au pouvoir, eût été reconnaissance d'une liberté, devient, pour un parti d'opposition, refus de solidarité, donc choix de la complicité. Et ce choix, à son tour, révèle, dans l'attitude qui l'inspire, des contradictions plus profondes. L'idée de la « première étape » par exemple, historiquement incontestable, n'exclut pas une certaine condescendance puisqu'elle implique que le parti métropolitain en est, lui, à un stade supérieur où se posent précisément les « vrais problèmes ». Affirmant d'autre part le primat absolu du fait national, elle abandonne complètement l'internationalisme, même dans ce qu'il pouvait avoir de légitime. Qu'on passe sur le caractère plus ou moins progressiste du mouvement d'indépendance peut encore s'admettre [18].

18. Encore que, sans chercher à tout prix des nationalistes « révolutionnaires » — ce qui serait retomber dans les erreurs de la première

Qu'on ignore les liens qui peuvent s'établir entre la lutte des colonisés pour l'indépendance et la lutte pour le socalisme dans la métropole est plus grave, car on néglige, ce faisant, toute une dimension du phénomène colonial. Cette carence est particulièrement remarquable dans l'affaire algérienne où l'installation en Algérie d'une minorité européenne régnante, la présence en métropole de 400 000 musulmans sur-exploités, donne une réalité presque physique au rapport colonial. Débordant sa signification économique et même ses conséquences politiques, la guerre d'Algérie cesse d'être un élément marginal, un conflit « extérieur ». Elle s'installe au cœur de la société française comme une machine infernale; elle la conteste de l'intérieur; et, achevant de la compromettre tout entière par la mobilisation de la jeunesse, elle tend à la détruire à partir de ses contradictions mêmes.

C'est cette vérité précisément que la gauche respectueuse refuse de voir ou cherche à éluder. La crise algérienne, à ses yeux, n'est qu'une séquelle fâcheuse, un héritage encombrant, un accident tardif du processus de « décolonisation ». Son rêve serait de s'en débarrasser au plus vite pour pouvoir penser à autre chose et se consacrer à sa « vraie » tâche : la construction du socialisme en France. « La guerre, dit-elle, empêche cette édification. Faisons la paix : nous aurons enfin les mains libres. » Qu'elle l'empêche, cela est évident. Que la paix-à-tout-prix la favorise est moins sûr. Laissant inchangées les structures de la société française, perpétuant la pression du « lobby » algérien et de l'armée, une solution de compromis consoliderait, dans l'immédiat, le pouvoir gaulliste et, — si elle n'amène pas le fascisme — ne déboucherait, dans la « meilleure » hypothèse, que sur Antoine Pinay ou Guy Mollet. *Le Figaro* le sait bien, qui la souhaite, et s'irrite des incartades des ultras. L'attitude de la gauche semble d'abord plus étrange. Mais la vérité est que la guerre d'Algérie, par sa violence, son extrémisme, son caractère impitoyable, par la haine qu'elle porte et les boule-

attitude —, on ne puisse toujours s'en désintéresser, comme le montre l'évolution récente de l'Afrique Noire et de Madagascar.

versements qu'elle annonce, terrorise tout le monde. La droite respectueuse du *Figaro* rejoint la gauche également respectueuse de l'*Express* dans la peur des barbares. « Pas trop de vagues ! », c'est leur principe. Hélas ! chacune a ses ultras, insurgés des barricades ou militants des réseaux, dont elle ne sait que faire : mais comment les désavouer tout à fait ? Car on se reconnaît un peu en eux, et ils sont bien gênants avec leur logique... Alors on les morigène en assurant les « comprendre », comme des fils égarés par la passion qu'on tente de ramener au bon sens, c'est-à-dire dans le droit chemin de la communauté nationale. Que vont-ils donc faire dans cette galère, au lieu de reprendre l'usine de papa, ou de s'inscrire à la S.F.I.O., comme tout le monde, s'ils tiennent absolument à faire la révolution ? Droite et gauche officielles gémissent comme des pères nobles : tout se passe comme si elles avaient hâte de se retrouver entre soi pour l'émulation loyale des oppositions constructives et cette rivalité de bonne compagnie qui caractérise, on le sait, nos sociétés occidentales.

Tout cela a un sens : il y a désormais entre *cette* droite et *cette* gauche, une complicité qui reflète l'état d'une société où l'une et l'autre ont leur place, et où ce qui les sépare semble parfois secondaire auprès de ce qui les rapproche devant un nouveau danger, qui finit par les inquiéter l'une et l'autre : la révolte du Tiers Monde. Car tel est l'événement majeur. L'éveil des peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique, l'accès à l'existence des anciennes colonies a brisé la « sécurité » des nations occidentales. Cessant d'être les sujets de l'histoire du monde, elles se découvrent jugées. Et aux yeux de ces nouveaux peuples, oppresseurs et opprimés de l'Occident, bourgeois et prolétaires, deviennent objectivement complices. Est-ce tout à fait faux ? Contrairement à la théorie, il n'y a pas de solidarité immédiate entre les classes opprimées des sociétés occidentales et les peuples colonisés : celles-là, au contraire, traduisent par leurs réticences une vérité déplaisante : c'est qu'elles sont historiquement co-exploiteuses de ceux-ci. Schématisant un peu, on dirait que la classe ouvrière occidentale tend à devenir conservatrice, à l'échelle mondiale, en face des peuples prolétaires.

Distinguer radicalement, dès lors, l'édification du socialisme en Europe des « rapports » avec le Tiers Monde (comme si nous n'avions avec celui-ci que des relations d'extériorité) c'est, consciemment ou non, donner le pas à l'aménagement de l'héritage colonial sur la libération des pays sous-développés, c'est vouloir construire un socialisme de luxe sur les fruits de la rapine impériale — comme, à l'intérieur d'un gang, on se répartirait plus ou moins équitablement le butin, quitte à en distribuer un peu aux pauvres sous forme de bonnes œuvres, en oubliant que c'est à eux qu'on l'a volé.

Mais il se trouve précisément que ce pseudo-socialisme ne parvient même plus à se définir. Comme s'il y avait encore dans ce seul mot — en dépit de toutes les mystifications qu'il tolère — un pouvoir révolutionnaire, comme s'il « y avait une justice », le « socialisme » occidental, réduit à ce repliement égoïste, n'arrive plus à trouver sa voie. Ce n'est pas un hasard s'il n'a plus ni mots d'ordre, ni objectifs, si ses « rénovateurs » technocrates débouchent sur la collaboration de classe, si travaillistes anglais ou sociaux-démocrates allemands renoncent à toute perspective révolutionnaire, si les communistes eux-mêmes en sont réduits, contre l'évidence, à parler de « paupérisation absolue », et si tout cela reste vain, puisque la droite reste au pouvoir : à tant faire que d'être conservateurs, pourquoi, en effet, ne pas le dire?

Et peut-être est-ce l'inévitable destin des ex-grandes nations impérialistes. Une chance pourtant s'offre à la gauche française à travers la crise actuelle : celle de retrouver le contact avec l'évolution du monde en liant pratiquement sa lutte pour le socialisme au combat de l'Algérie pour son indépendacce. Il se trouve, en effet que, du fait de cette crise, l'exigence de solidarité avec les peuples prolétaires, au lieu de rester abstraite et anonyme, prend en France, aujourd'hui, un visage concret. « Leurs » ennemis sont les nôtres et nos alliés sont parmi nous. Quatre cent mille travailleurs algériens, parias de notre société, mais désormais libres combattants, deviennent, qu'on le reconnaisse ou non, nos frères d'armes.

Disant cela, méconnaîtrions-nous les problèmes propres à

notre pays pour attendre la révolution d'une médiation extérieure? Nous leur donnons au contraire leur dimension véritable. Car ces problèmes, aujourd'hui, ne peuvent plus se poser pour eux-mêmes, indépendamment du Tiers Monde; ils ne peuvent plus être séparés de leur genèse historique, c'est-à-dire de la domination exercée par l'Occident, pendant cent cinquante ans, sur le reste du monde. Et comme les choses ont un sens, c'est cette liaison que dévoile à nos yeux la quasi-impossibilité d'abattre le régime gaulliste en dehors de l'alliance avec le F.L.N., — non point donnée de fait, accidentelle et contingente, mais révélation précise d'une vérité : parce que la lutte pour le socialisme doit désormais se définir à l'échelle mondiale, la guerre des Algériens ne peut être que notre guerre.

Cela suffit, sans doute, à écarter l'argument imbécile selon lequel nous « sacraliserions » le F.L.N. comme porteur d'une mission révolutionnaire historique. Le F.L.N. est ce qu'il est : un mouvement national d'indépendance plus comparable aux organisations de résistance de la France occupée qu'à un parti politique, et portant en lui toutes les contradictions propres aux mouvements nationalistes. L'essentiel n'est pas là. C'est, d'abord, qu'organisateur d'un peuple en lutte, expression combattante d'une nation qui se forge précisément dans ce combat, il incarne aujourd'hui la seule vérité algérienne : il est l'Algérie même dans sa volonté d'existence. C'est ensuite — nous l'avons vu — que la situation particulière de l'Algérie a donné rapidement à cette lutte un caractère radical qu'elle ne présente pas toujours dans les autres pays coloniaux. Que ce radicalisme soit rarement *formulé* importe peu. Le F.L.N. n'est pas révolutionnaire dans son programme, mais dans sa pratique; le combat qu'il mène doit déboucher, logiquement, sur une transformation socialiste.

Bien entendu, rien n'est jamais sûr, rien n'est joué d'avance, et la logique a ses embardées. Mais loin d'en tirer un argument pour s'abstenir, la gauche française devrait y trouver, pour agir, une raison supplémentaire. L'enchevêtrement des problèmes respectifs, l'extension qu'a pris la guerre, l'ampleur de la crise qu'elle a ouverte dans la société française lui permet

peut-être de jouer un rôle décisif. Non qu'elle ait des « conseils » à donner au F.L.N., comme elle l'a cru trop longtemps — alors qu'elle avait plutôt des leçons à en recevoir. Non qu'il convienne de jouer une «tendance » contre une autre, comme certains l'imaginent misérablement sur le mode de la tactique parlementaire. Mais tout simplement parce que son alliance avec lui, s'insérant dans une situation donnée, et la modifiant par là même, peut contribuer à orienter la politique générale du Front dans un sens ou un autre. Dans la mesure, par exemple, où la France semble unie en face de l'Algérie, solidaire de son gouvernement et résolue à poursuivre la guerre, on renforce le caractère proprement national du mouvement algérien et son scepticisme à l'égard des partis français. Si la gauche, au contraire, brisant concrètement sa complicité nationale, créait une ouverture politique, la liaison deviendrait plus facile entre le combat pour l'indépendance et la révolution sociale : non parce qu'on aurait « appuyé » tel dirigeant plutôt qu'un autre, mais parce qu'on aurait rendu *possible* une orientation nouvelle.

Certes, tout ne dépend pas de la gauche française. La Chine, l'U.R.S.S., pèseront peut-être demain d'un poids si décisif que nos discussions d'aujourd'hui paraîtront dérisoires. Mais leur intervention même est significative par les divergences latentes qu'elle manifeste. A la conception soviétique d'une Révolution d'appareil, qui conduit logiquement à une paix de compromis permettant la réimplantation du P.C.A. et un plus grand « contrôle » diplomatique de l'Algérie nouvelle, — s'oppose virtuellement la tendance chinoise à encourager les ferments révolutionnaires dans les pays du Tiers Monde, pour forger des cadres dans la lutte même et détruire le monde capitaliste à partir de ses propres contradictions. C'est-à-dire que nous retrouvons, à ce niveau, les mêmes problèmes que nous rencontrions tout à l'heure. Nos partis de gauche seront-ils les derniers à le comprendre? La France, pourtant a peut-être là sa véritable chance. Qu'elle y renonce, ou qu'elle échoue à la saisir, et elle ne pourra plus devenir que ce jardin de l'Europe tout occupé de contes de fées et de naissances royales dont sa presse donne déjà l'image. Le monde change. L'histoire se fera sans

elle. Tout ce qu'elle lui aura donné pour finir sera ce personnage incroyable qui, sans le vouloir, liquide l'Empire au nom de la grandeur, rêve de destins planétaires en s'isolant du monde entier et travestit les discordes civiles en feux d'artifice de l'unité nationale : le dernier baladin — mais sanglant — du monde occidental.

Marcel PÉJU

1er décembre 1960

M. P.

LE SANG DE LA GRANDEUR

Le 9 décembre dernier, partant pour l'Algérie, le général de Gaulle s'est levé à 6 heures du matin, ce qui a beaucoup ému *Paris-Presse*, car le général a 70 ans et sa journée était chargée; puis « il faisait froid, très froid à Orly, de Gaulle était sans manteau », et l'on a si vite attrapé la mort...

La veille précisément, 8 décembre, un Algérien et un Marocain, à la demande du général, s'étaient levés plus tôt encore, à 5 heures. Ils n'avaient que trente ans, il est vrai, et grâce au même général, leur journée devait être plus brève. On les informa seulement qu'allant construire l'Algérie algérienne dans la « fraternelle civilisation », le Guide avait besoin d'eux pour apaiser les résistances qu'il rencontrait. On les emmena donc dans la cour de la prison de la Santé et on leur coupa la tête. Car Abdelkader ben Hadj et Bouseta Amou étaient, précisons-le, de ces combattants du F.L.N. auxquels le Président de la République, depuis deux ans, offre « la paix des braves ».

Les rois de France avaient pour habitude, dans les moments historiques, de grâcier quelques condamnés à mort. De Gaulle n'est pas si anachronique qu'on veut bien le dire : il a de la politique une vue plus cynique et ne sacrifie pas excessivement, on le voit, à la beauté du geste. Il n'est pas sûr, pourtant, que même avec ceux qu'il vise à satisfaire, cet extraordinaire mépris de l'homme se révèle « payant » (puisque c'est le seul mot qui convienne). Ce sont là les surprises du machiavélisme : il arrive que les pires adversaires, lorsqu'ils croient à leur cause — et peu importe qu'elle soit folle — en soient également écœurés. M. Sapin-Lignières, on le sait, n'est pas de nos amis. Ancien chef des Unités Territoriales d'Alger, champion de l'Algérie

Française et vedette du « procès des barricades », il eut néanmoins un moment d'émotion en retraçant, pour le tribunal militaire, la genèse des troubles du 24 janvier :

« J'ai dit au général Challe l'angoisse que je sentais bouillonner, mon angoisse aussi, et lui ai fait part de ma lettre de démission. Nous sommes là-dessus entrés ensemble chez M. Delouvrier. Le général Challe a encore rappelé ses efforts pour que revienne le général Massu. M. Delouvrier a répondu quelque chose qui m'a bouleversé. Il a dit que le général de Gaulle venait de refuser de gracier quatre condamnés à mort. Ainsi, devant cette angoisse d'un peuple attaché à sa terre, à sa qualité de français, on lui jetait, en pourboire, quatre condamnés à mort ». Puis, brusquement : « C'était affreux. »

C'est affreux, en effet. Et devant ce même crime, commis dans le même but, à onze mois d'intervalle, tout commentaire est inutile. Mais en cette fin d'année où, en attendant les lampions du référendum, les émeutiers des barricades ont été libérés pour passer les fêtes en famille, nous n'adresserons pas aux Français d'autre message de Noël que la dernière lettre de Bouseta Amou à sa femme:

« Ma chère femme,

« Je serai mort sous peu, car l'indépendance n'est pas gratuite. Le général de Gaulle m'exécute comme un criminel alors que je meurs en chahide. Tu peux être fière de moi et dis autour de toi que la lutte doit continuer jusqu'à l'indépendance totale. Vive l'A.L.N. Vive l'indépendance. Vive l'Algérie. »

et celle d'Abdelkader ben Hadj à sa mère :

« Mère chérie,

« Dans quelques instants, je vais mourir pour l'Algérie, pour les Algériens qui ont tant fait pour nous. Ne pleure pas. Je meurs en combattant. J'espère que mon gouvernement fera cesser les assassinats de de Gaulle. Je t'embrasse. Vive l'A.L.N. Vive l'Afrique du Nord. »

M. P.

Jacques Vergès.

LA LEÇON D'UN PROCÈS

Le procès du « réseau de soutien » au F.L.N., qui se déroula du 5 septembre au 1er octobre, fut, on le sait, l'occasion de nombreux incidents. Deux avocats, Mes Jacques Vergès et Roland Dumas, furent suspendus. L'un d'eux se vit interdire, en outre, de développer des conclusions. Et l'autre, Jacques Vergès, interrompu par le président, ne put achever sa plaidoirie, dont la publication fut, par ailleurs, interdite. Enfin, de nouvelles ordonnances, prises dès la fin du procès, tendent à restreindre encore les droits de la défense. Il faut pourtant que l'opinion soit informée. Nous avons donc demandé à Jacques Vergès de tirer, pour nos lecteurs, ce qui est, à ses yeux, la leçon du procès.

T. M.

Tout le monde sait qu'un procès se termine par un jugement. La seule question est de savoir qui juge et qui est condamné.

Jean-Claude Paupert et Aliane Hamini se moquaient des décisions de justice : leur honneur est affaire d'opinion, leur liberté affaire de police. Il y a un an et demi, devant le tribunal permanent des forces armées d'Alger, étaient traduits deux patriotes algériens : Amar Ouzegane et Aissat Idir. Aissat Idir fut acquitté. A sa sortie de prison, des parachutistes l'attendaient, qui le conduisirent à un centre de tri. Il ne quitta plus le centre de tri que pour mourir à l'hôpital militaire Maillot, brûlé. Amar Ouzegane eut la chance d'être condamné à 10 ans de prison. Il vit encore.

C'est ainsi. Quand règne la police, il n'y a plus de justice. Je n'offense personne : je constate.

Nous sommes loin, certes, de la justice absolue. Loin aussi du procès dont l'accusation rêvait : juste avant la session de l'O.N.U., juste avant le procès Lagaillarde, le procès des traîtres français amalgamés aux assassins du F.L.N. Belle image d'Épinal sur le fond kaki, bleu marine, rouge et noir des uniformes et des robes! Saint Georges de Reuilly terrassant le dragon de la trahison...

Il n'en reste plus rien. La vérité aussi trahit les rêves du Prince. Elle aussi est fellagha. Les juges ne sont pas les seuls à en être déçus. Les députés nationaux de Médéa aussi le sont et les conseillers U.N.R. de Paris, *l'Aurore*, *Rivarol* et le *Figaro*. A les en croire ce procès a été « une mascarade, un carnaval, une foire, une pétaudière ». Il a été extravagant, extraordinaire, effarant et scandaleux. *Rivarol* a même prétendu qu'il fut un guignol, sans que le commissaire du gouvernement proteste. A cette comédie cependant aucun de nos censeurs ne riait. Plus ils criaient que le procès était comique, plus sérieux ils étaient, car ils se rendaient bien compte que c'est d'eux que l'on se moquait et que le procès n'était que le reflet de l'impuissance du régime.

Quand un témoin prévenait qu'il allait dire toute la vérité — conformément au serment qu'il avait prêté, d'ailleurs — le président le mettait en garde contre cette tentation. « Attention à la vérité », prévenait-il. Sachant qu'elle était explosive, il conseillait de la manier comme un explosif, avec précaution. Accusés, témoins et défenseurs nous le savions aussi, mais n'avons cessé de la secouer jusqu'à ce qu'elle explose. Ce fut la deuxième phase du procès.

La première avait été tout entière occupée à sa recherche, à travers l'obscurité de la procédure et l'éclat des incidents. Au bout de dix jours cette vérité s'offrit à nous : durant deux jours tous les témoins, Jean-Paul Sartre en tête, eurent la liberté entière de s'exprimer. Ainsi se préparait la troisième phase du procès. Celle au cours de laquelle la question serait publiquement posée : puisque telle est la vérité, quel est le devoir en face de la guerre d'Algérie?

La question ne devait pas être posée. Elle le fut. C'est cela, la victoire de la défense. Il suffit de lire le *Journal Officiel* pour savoir où sont l'amertume et le désarroi : parmi les complices du pouvoir, pas dans le box des accusés.

I

Le but d'un procès politique, à Cuba, peut être la recherche de la vérité politique. A Paris, sûrement pas. Le procès politique présuppose au contraire l'expulsion de la vérité du prétoire. Comment juger, en effet, si l'on admet avec M. de la Pallice que les Algériens sont Algériens et avec M. Michelet que la guerre d'Algérie est également une guerre civile entre Français? Le procès devient impossible. Les Algériens deviennent des prisonniers de guerre et les Français cessent d'être des traîtres pour être simplement des adversaires.

C'est ce refus de la vérité politique qui contraint la défense au combat de procédure. Car tel est le nom de l'étrange maïeutique par laquelle les situations absurdes accouchent juridiquement de leur absurdité.

« Peut-on inculper des Algériens d'atteinte à la sûreté de l'État alors que le chef de l'État lui-même admet qu'ils peuvent choisir l'indépendance? » fut ainsi la première question scandaleuse posée par la défense. Mon confrère Roland Dumas et moi-même fûmes suspendus pour cette insolence mais tout le monde convient aujourd'hui que cette contradiction existe.

Dans *Carrefour*, M. Soustelle admet que « l'argument a du poids » et dans *Le Monde*, M. Gabriel Marcel avoue que toutes « les arguties par lesquelles on peut espérer sortir de ce dilemme ne convaincront personne ». La justice militaire a fait sienne l'opinion du général Salan qu'il n'est au pouvoir de personne — y compris le général de Gaulle — « de décider l'abandon d'une portion du territoire où s'exerce la souveraineté de la France, particulièrement en ce qui concerne l'Algérie ». Elle n'échappera pas pour autant à la contradiction que nous avons signalée tant qu'elle n'aura pas engagé des poursuites contre le chef de l'État lui-même pour atteinte à la sûreté de cet État.

Le tribunal ne fit pas plus cas du témoignage de ses ministres que des propos du général de Gaulle. Il les excusa d'office. Ils ne protestèrent pas. Ils savent que les propos et les fréquentations des libres citoyens qu'ils étaient sont aujourd'hui « atten-

tatoires à l'ordre public ». Il y a trois ans M. Michelet Edmond, sénateur, affirmait qu'il y avait la guerre en Algérie et que ceux qui aidaient le F.L.N. avaient pris « une position exigeant beaucoup de courage et d'héroïsme ». Aujourd'hui le ministre Edmond Michelet est chargé du régime pénitentiaire du héros Jean-Claude Paupert.

M. Malraux André aussi était cité. Il s'excusa. Il écrivit qu'il ne connaissait personne parmi les accusés. C'était inexact. Il connaissait Jeanson. Il le reconnaît désormais, mais jure qu'il ne le revoit plus. Membre de ce gouvernement qui a rendu la délation obligatoire, on comprend qu'il veuille éviter le sort de Georges Arnaud condamné pour son refus de moucharder.

Si André Malraux avait été moins prudent, nous aurions pu l'interroger sur une visite qu'il reçut un soir et que Serge Michel rapporta à Marc Beigbeder. Un soir trois visiteurs vinrent trouver André Malraux et lui rappelèrent cruellement son passé, disons de révolutionnaire :

« Vous vous êtes battu en Chine contre Tchang Kai Chek, lui dirent-ils, en Espagne contre Franco, en France contre Vichy. Soyez fidèle à vous-même et à votre œuvre. Venez combattre en Algérie. »

André Malraux demanda à réfléchir et le fit toute une nuit. Le lendemain il répondit à ses visiteurs : « C'est évidemment ce que je devrais faire et j'irais avec vous au maquis si j'étais seulement un peu plus jeune. »

M. Malraux André est devenu ministre. Il est devenu l'allié de Tchang Kai Chek et de Franco. Il a depuis longtemps abandonné sa jeunesse. Peut-être, en nous refusant son témoignage, le président a-t-il voulu épargner au tribunal, aux accusés, à lui-même, le spectacle de Malraux confronté avec Paupert, d'un ministre confronté avec sa jeunesse?

De même nous a-t-on refusé l'audition d'Argoud Antoine, colonel, qu'on a appelé, d'une manière extraordinaire, l'arrière-cerveau du général Massu. Documents confidentiels en mains, la défense entendait lui faire confirmer la torture et les exécutions sommaires avant de demander son arrestation à l'audience pour « crimes de guerre ». Il a estimé impossible son audition « pour

l'honneur de l'Armée ». « Pour l'honneur de l'Armée » le tribunal militaire a acquiescé.

* * *

Cette recherche par les moyens du bord, c'est-à-dire juridiques, de la vérité, déplut.

MM. Raoul Salan, général de réserve et Crépin, général d'active, Jacques Soustelle, ministre en réserve et Louis Terrenoire, ministre en activité, exprimèrent tour à tour la même indignation. L'administration pénitentiaire, de son côté, permettait que tous les trois jours un groupe de patriotes, criant un peu, déposât des fleurs au pied du mur d'enceinte avant de menacer le public. Pour mieux surveiller celui-ci, un représentant du ministre de l'intérieur s'asseyait en même temps parmi les juges, tandis que l'envoyé du premier ministre s'installait parmi les gardes pour mieux observer le tribunal. M. Sidos, enfin, condamné pour coups et blessures, conviait ces mêmes juges à boire de la bière.

L'opposition de gauche de Sa Majesté n'a pas le même débraillé. C'est depuis longtemps une gauche de gouvernement. Laissant aux autres la baignoire et la magnéto, elle ne se bat plus qu'en casoar et gants blancs. Aux questions que posaient la Révolution Algérienne, l'insoumission et l'aide au F.L.N., elle souhaitait que la défense répondît par des arguments psychologiques. L'idée de « trahir » lui étant insupportable, nous eussions dû chaque fois rechercher à cette « trahison » une explication particulière moins grave qu'une explication politique. Oubliant le choix des accusés, qui risquait de devenir exemplaire, il eût fallu insister sur leur vie privée, comme dans un crime passionnel, et profaner leur passé pour mieux masquer leurs idéaux politiques, qui faisaient peur au régime.

C'est ainsi que les débats de procédure suscitèrent l'impatience parce qu'ils retardaient l'interrogatoire au fond et que l'interrogatoire au fond déçut parce que les réponses des accusés furent purement politiques.

Or, contrairement à ce que certains ignorants de la défense politique ont pu prétendre, il n'y a jamais eu dans ce procès de débats purement formels, de débats qui ne fussent liés au fond.

Lorsque Aliane Hamimi exigeait un interprète d'arabe littéraire, il faisait la preuve, en riant, qu'à partir du moment où on ne sait pas quelle langue exacte parle un Français musulman, il y a beaucoup à parier que ce Musulman n'est pas un vrai Français. Lorsque Paupert réclamait qu'il y eût un aviateur parmi ses juges, il faisait également la preuve, en riant et en embarrassant le tribunal 25 jours, que le délit qu'on lui reprochait n'avait qu'un lointain rapport avec le Code de Justice militaire. C'était en outre l'occasion de rappeler encore une fois le rôle, dénoncé par le commandant Clostermann et le colonel Jules Roy, de l'aviation en Algérie.

Au cours de ces débats de procédure la défense a donc joué le rôle d'un accoucheur. L'enfant est un monstre, nous n'en sommes pas les pères.

« Ce procès décevant prouve qu'on ne peut pas s'en tenir à la lettre de la loi quand il s'agit de juger un crime politique, sinon on aboutit à une situation impossible », constatait Gœring, mélancolique, au soir du procès de l'incendie du Reichstag.

Le procès du réseau conduit aujourd'hui aux mêmes conclusions. Ce que Gœring comprit ensuite, c'est qu'on pouvait changer la loi, ordonner le huis clos et faire arrêter les avocats.

II

En utilisant la procédure, la Défense rendait donc le procès impossible si ses témoins continuaient à être écartés.

Le tribunal, après dix jours, voulut bien les entendre et oublier que leur présence avait été jugée insultante par le commissaire du gouvernement. Ils auraient même le droit de tout dire sur la guerre d'Algérie, l'insoumission et l'aide au F.L.N.

C'est ainsi qu'éclata la conception primitive du procès, étriqué dans son costume pénal :

Vous êtes traître? Comment peut-on être traître? Vous avez dû certainement beaucoup souffrir? Vous êtes juive, sans doute?

Votre père est communiste? Vous aimiez un Algérien? Vous avez reçu de l'argent? Tel est le cadre qui vola en éclats.

Le Commissaire du gouvernement lui-même dut faire de l'histoire et de la politique. Expérience malheureuse. Pour l'histoire, M. Charles-André Julien, dont il se réclama avec imprudence, écrivit qu' « il en est encore aux explications de la prise d'Alger des apologistes de la Restauration, que rejettent tous les historiens sérieux. Il plie les faits et les textes à ses préjugés ». Pour la politique, ses explications furent encore plus remarquables : contre l'A.L.N., à l'en croire, l'Armée française offre aux populations civiles l'abri de ses camps de concentration...

A cette vision anachronique, le procès permit d'opposer une autre vérité : c'est que la guerre d'Algérie n'est même plus aujourd'hui l'affaire des seuls Algériens, mais celle de toute l'Afrique. C'est ce qu'affirma le message adressé au tribunal par le Comité exécutif de la Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France, à la suite d'une réunion de ses présidents de section consacrée spécialement au procès du réseau (et où étaient représentés les étudiants des Républiques Centre-Africaine, du Gabon, du Congo, du Tchad, du Niger, du Dahomey, de Volta, de Côte d'Ivoire, du Togo, du Kameroun, de Mauritanie, du Sénégal, du Mali et de Guinée). Le Comité Exécutif de la F.E.A.N.F. nous demanda instamment de rendre publique cette résolution pour que le peuple français sache que les jeunes d'Afrique n'auront de cesse qu'avec la victoire finale du peuple algérien :

« La Conférence des présidents de section de la F.E.A.N.F.,

« Considérant l'option faite par la F.E.A.N.F. depuis sa création en faveur de l'indépendance totale de l'Afrique et de l'unité de notre pays,

« Considérant les résolutions des 7e, 8e, 9e, 10e et 11e congrès de la F.E.A.N.F. et de tous ses conseils d'administration depuis 1954,

« Considérant que ces congrès ont pris parti pour la Révolution Algérienne,

« Salue le courage des démocrates français qui ne confondent pas l'intérêt de leur peuple avec celui d'une poignée de colonialistes et n'ont pas hésité à apporter leur soutien au peuple algérien en lutte,

« Proclame la solidarité inconditionnelle et indéfectible des étudiants d'Afrique Noire avec le peuple algérien et ses fils traduits devant des juridictions incompétentes pour les juger.

« La Conférence des présidents, traduisant les sentiments réels des étudiants et des peuples d'Afrique Noire s'incline devant la mémoire des milliers de patriotes algériens morts pour la cause de la révolution et les morts français victimes d'une guerre absurde de reconquête coloniale.

« Elle estime que la fin de la guerre d'Algérie sera la victoire du peuple algérien sous la conduite éclairée du Conseil National de la Révolution et du G.P.R.A. »

Ainsi que l'a dit mon ami Oussedik, l'Algérie est la banque du sang de toute l'Afrique. C'est à cause d'elle que la Communauté s'est effondrée, que de nouvelles Républiques naissent à l'indépendance. Cela, personne ne l'ignore, de Tananarive à Dakar.

A cette résistance de tout un peuple qui est l'avant-garde de la Révolution Africaine, M. Paul Teitgen, brisant à l'occasion de ce procès un silence vieux de trois ans, a dit comment les responsables de la Pacification avaient répondu :

Par « l'anonymat et l'irresponsabilité qui ne peuvent conduire qu'aux crimes de guerre », par « des interrogatoires indignes », par « des sévices et des tortures » analogues à ceux qu'il subissait personnellement à la Gestapo de Nancy, il y a 17 ans.

Il a juré qu'au cours de certains interrogatoires des individus étaient morts sous la torture.

Il a écrit que ce n'était plus tel ou tel responsable connu qui menait les interrogatoires mais des unités militaires entières, que les suspects n'étaient plus retenus dans les enceintes de justice civile ou militaire, ni même dans des lieux connus de l'autorité administrative, qu'ils étaient partout et nulle part.

Le Commissaire du gouvernement n'a pas pris de réquisitions contre M. Teitgen parce qu'il savait que c'était la vérité. Il n'en a pas pris contre les responsables parce qu'il savait que c'étaient eux, les vainqueurs du 13 mai.

Depuis un an nous avons dénoncé, dans les *Cahiers Verts*, trois charniers d'Alger, de Constantine et de Sétif, où les cadavres

sont encore « frais ». Ces cahiers ont été envoyés au chef de l'État, au Président de la Commission de sauvegarde, au Garde des Sceaux. Aucun n'a répondu, sauf le Président de la Commission de sauvegarde, pour reconnaître son impuissance.

Ce procès fut le premier où la dénonciation cessa de porter sur des cas isolés : Djamila, Alleg, Audin, Boumaza, Khebaili, Souami, Francis, pour devenir la dénonciation irréfutable d'un système.

Ce système n'a jamais cessé, contrairement aux affirmations de M. Malraux, autrefois moins complaisant avec la torture et la mort.

Voici la photocopie d'une lettre que, le 12 mai 1960, un jeune sergent adressait de Sétif « à un vieux copain » :

« Je fais réponse à ta lettre que j'ai reçue hier et qui m'a fait bien plaisir. Je vois que la corvée de Sissonne ne t'a pas épargné et je crois que c'est la dernière que tu feras car tu as bientôt la quille, vieux chançard.

« Ça fait presque deux mois que je suis en A.F.N. et c'est fou comme le temps passe vite ici. Tu me croiras si tu veux mais tout le monde a le moral ici. C'est une chose que je ne comprends pas. Il y a à peu près trois semaines que j'ai changé de boulot. Je travaille au 2e bureau avec la P.J. et, tu peux le croire, les inspecteurs ne sont pas des fillettes. Je boulonne avec eux toute la journée et même parfois la nuit quand il y a des arrestations à faire en ville. Je suis chargé en outre d'un registre où j'inscris tous les fellous arrêtés par nos bons soins. Nous avons un fichier avec les photos de tous les suspects terroristes et c'est un boulot vraiment intéressant.

« Quand nous arrêtons un fell, nous l'interrogeons et nous avons du matériel tout à fait persuasif. Tu vois ce que je veux dire. E.E.8. à l'oreille et aux bijoux de famille, ensuite la flotte dans la bouche plus les coups de bâton et la branlée quand c'est fini. Tu peux être sûr que je ne ménage pas les coups de poing et la tête au carré, ils l'ont quand on a fini l'interrogatoire.

« Il y a quatre jours les soldats du 2/43 nous ont amené un fell qu'ils avaient capturé en patrouille. Nous l'avons fait parler et il en est résulté qu'il nous a fourni l'endroit d'une cache à Ain-Roua. Aussitôt opération et bouclage, c'est fini à midi.

« Bilan de l'opé, d'abord les militaires ont gazé la grotte (qui fait 130 m de profondeur, tu vois un peu cette installation). Ils sont entrés dedans et ont sorti douze fells dont deux sous-offs et un aspi (qui est mort suite aux gaz).

« Toutes les armes ont été récupérées, tu vois, ça c'est du boulot. A part ça je peux te dire qu'il y a une semaine lors d'un décrochage il y a eu quatre tirailleurs tués et cinq blessés, du côté fells. Tu vois que les pertes sont sensiblement les mêmes d'un côté que de l'autre.

« Parfois il nous arrive de buter des fells. Qu'est-ce que tu veux qu'on en fasse après l'interrogatoire? Nous les emmenons à la nuit tombée dans le bled. Là, une grande cave est aménagée spécialement. Des fells sont amenés au bord de ladite cave, le PA sur la nuque et hop le grand saut. Tu parles si on se les dispute avec les inspecteurs de la P.J. Au début, tu sais, le premier que tu butes comme ça de sang-froid, ça te fait un choc, mais c'est comme toute autre chose, on s'y habitue. Après cela tu vas peut-être me prendre pour un gangster.

« Bien le bonjour et mon bon souvenir à tout le monde là-bas.

« Dans l'attente d'une réponse qui j'espère sera prochaine, je te quitte sur une bonne poignée de mains.

« CLAUDE. »

C'est une étrange propédeutique pour les adolescents que celle de la corvée de bois et des électrodes. Une étude clinique serait à faire des conséquences morales de la pacification. Mais le problème pour aujourd'hui est plus urgent. Il est politique. Il fut un temps, que certains voudraient prolonger, avec ses accès de non-violence où, face à l'horreur, on se contentait de s'étonner bien haut sur des cas individuels et de croiser ensuite les mains de Ponce Pilate. Mais il ne s'agit ni de Sétif ni d'excès. Paul Teitgen l'a confirmé, il s'agit d'un système.

III

Si la jeunesse s'est révoltée la première c'est qu'elle n'avait pas le choix. La gauche avait consenti pour l'Algérie ce que jusqu'alors elle avait toujours refusé : l'envoi du contingent.

Jean-Claude Paupert se rappelle les journées de 1955-1956 où, dans le souvenir tout proche des actions contre la guerre du Vietnam, la jeunesse s'opposait en masse au départ des trains à Paris, Grenoble, Vendôme.

Elle ne reçut pas le soutien qu'elle espérait. Elle dut partir vaincue. Paupert en est revenu, soldat déchu. Sa conclusion fut qu'il ne faut pas partir : car en Algérie tout le monde est nécessairement complice, le ministre qui couvre et le magistrat qui se tait, le général qui ordonne et le caporal qui tue. Et c'est son témoignage qui fit déserter Meier.

Il y a six mois, lors de leur arrestation, toute la gauche accablait les insoumis, condamnant leurs actes comme des actes de trahison ou, au mieux, des témoignages de désespoir individuel sans portée politique.

Aujourd'hui, grâce au procès, ils ont pu enfin poser en termes politiques ce problème de l'insoumission devant le reste de la jeunesse. Ils ont fait la preuve qu'ils n'étaient ni déchirés ni aventuristes. Ils ont contraint l'opinion à reconnaître l'insoumission comme une forme de lutte contre la guerre d'Algérie et l'instauration du fascisme en France.

Certes, ni Paupert ni Meier ne prétendent qu'il s'agit de l'unique forme de lutte entre les mains des jeunes. Ils affirment seulement que, devant la passivité de la gauche, c'était la seule solution possible.

L'expérience de Paupert montre que le mot d'ordre de Lénine, « Partir à toute guerre », n'a de sens que si c'est pour continuer la lutte. Et l'expérience de Paupert lui démontra aussi que cette lutte n'est possible que si les partis de gauche en assument tous les risques, en menant, suivant les conseils de Lénine, une propagande et une

agitation systématiques parmi les troupes, en y créant des groupes spéciaux, en liant l'action de ces groupes au large mouvement de révolte des masses.

Quel homme politique regardant Paupert et Meier en face pourrait affirmer que cela a été fait ou même entrepris?

C'est que la gauche est comme M. Teitgen. Elle constate et ne va pas jusqu'au bout de sa constatation. La Pacification est incompatible avec le respect de la personne humaine, avec la démocratie. Quand MM. Lacoste, Max Lejeune et Bourgès-Maunoury choisissaient la torture, ils montraient moins de cœur mais plus de logique que M. Teitgen en ne cherchant pas entre le service de l'Algérie française et la démocratie une impossible conciliation.

Car le choix n'est pas seulement moral, il est politique. Il est entre la guerre et la paix, la dictature et la démocratie. Il ne sert à rien de nier que la communauté nationale depuis le 13 mai est définitivement brisée, l'épreuve de force inévitable. C'est le mérite encore de ce procès d'avoir montré qu'il n'y a pas de troisième force gaulliste, qu'entre les thèses des chefs militaires reprises par le parquet militaire et les idéaux de la gauche il n'y a rien.

Mais, s'il est vrai que deux guerres sont aujourd'hui en cours, l'une matérielle en Algérie, l'autre psychologique en France, ainsi que le constate le *Times* à propos du procès du réseau, il faut bien admettre, face au même ennemi, la solidarité profonde de la gauche française et du F.L.N.

Bien des gens ne veulent pas l'admettre et ne peuvent pas s'y habituer. Au cours de ce procès même, on vit, au début, à quel point la présence active des Algériens choquait certains. A trop intervenir, ils risquaient, nous disait-on, de discréditer la gauche. On tenta d'introduire une discrimination jusque dans le box des accusés et sur le banc des avocats. La tentative a échoué parce qu'elle ne correspondait pas à la réalité. Le F.L.N. est désormais au cœur de la guerre civile en France. Dans cette guerre où nous avons fondamentalement tort, disait Georges Arnaud à son procès, prendre parti pour la justice c'est aider le F.L.N. Et comment ne pas prendre parti? Et l'ayant fait, comment s'aveugler sur les conséquences inévitables de ses actes? Georges Arnaud, qui dénonça le traitement infligé à Djamila Bouhired, sait que sa dénonciation portée par le film a mobilisé les masses d'Afrique et d'Asie contre la guerre d'Algérie : et non pas la guerre en soi,

ou la guerre menée par le F.L.N., mais seulement la guerre menée avec de tels moyens par l'armée française. Cette franchise-là se nomme courage politique. De la dénonciation de la torture à la proclamation du droit à l'insoumission la route est droite.

Dans cette guerre seuls Meier et Massu sont logiques car ils ont l'entière franchise de leur attitude.

C'est là encore une attitude que la gauche, il y a trois mois, condamnait comme une provocation ou une trahison. Aujourd'hui les accusés, par leurs explications, ont brisé le mur de silence et de réprobation autour d'eux.

Déjà ils ne sont plus isolés. 121 intellectuels — aujourd'hui 253 — déclarent respecter et juger justifiée la conduite des Français qui estiment de leur devoir d'apporter aide et protection aux Algériens opprimés au nom du peuple français. Mais, autant que l'appel des 121, les réconforte l'appel des 36 facteurs du centre de tri de la rue de Charonne qui approuvent leur action et réclament dans la vieille terminologie de la classe ouvrière le front commun de la gauche française et du F.L.N.

Vera Herold et Jacqueline Carré, l'intellectuelle et l'ouvrière, savent désormais qu'elles ne sont plus seules.

***

Il ne s'agissait pas de plaire au tribunal. Les accusés « coupables » savaient qu'ils auraient le maximum. Ils ont tout fait pour cela, face à des juges qui ne sont que des hommes. C'était aussi le prix de l'acquittement des autres.

Il ne s'agissait pas non plus pour eux d'appeler la gauche entière à renoncer à toutes les voies légales et à rejoindre les réseaux. C'eût été supposer le problème résolu. Il s'agissait seulement de mieux faire comprendre l'action du « réseau de soutien », de faire admettre comme un fait politique la solidarité de la gauche et du F.L.N.

Cette solidarité, l'accusation, avec humeur, la baptisait complicité. Les accusés la proclamèrent comme une alliance, c'est-à-dire comme une solidarité efficace et reconnue.

Ainsi donnèrent-ils à leur réunion dans le box des accusés sa véritable signification. Fait du hasard des filatures policières, elle

devint le symbole de la rencontre, après six ans de séparation, de la jeunesse française et de la jeunesse algérienne. La guerre des manifestes au cours même de l'audience, la colère des généraux, les nouvelles ordonnances gouvernementales montrent bien que ce sens du procès n'échappa à personne dans les sphères du pouvoir, à plus forte raison dans les universités et les usines.

Et c'est ce qui donnait aux accusés leur optimisme. Ils savaient qu'ils seraient condamnés, mais ils savaient aussi qu'ils étaient le caillou qui allait provoquer l'avalanche.

Jacques VERGÈS

Maurice Maschino.

ENTRETIEN AVEC UN SYNDICALISTE ALGÉRIEN

Il y a six ans, les Algériens ont pris les armes pour conquérir leur indépendance : cela, du moins, est évident. Mais l'évidence s'arrête là : que feront-ils, après l'indépendance? Quelle Algérie entendent-ils construire, lorsqu'ils auront les mains libres? Interrogés, les ministres du G.P.R.A. se montrent discrets, ce qui est normal; *El Moudjahid*, organe central du F.L.N., a bien comme devise « La révolution par le peuple et pour le peuple », mais sur les objectifs précis de cette révolution, il n'est guère explicite. Les autres publications, encore moins.

Sauf une. En tête de la *Lettre au militant*, bulletin intérieur de l'U.G.T.A. (Union Générale des Travailleurs Algériens), on peut lire, en rouge : « Préparons-nous pour l'édification de l'Algérie socialiste »; et *L'Ouvrier Algérien*, dans un récent éditorial, déclare que « le grand problème est celui de l'édification d'une économie nationale entièrement conçue et dirigée dans le sens de l'intérêt des masses déshéritées, c'est-à-dire de la classe ouvrière ».

Ces prises de position méritent d'être approfondies : si l'U.G.T.A. n'est pas un organisme de gouvernement — puisque, justement, c'est un syndicat —, elle représente l'ensemble des travailleurs algériens, paysans et ouvriers, c'est-à-dire la quasi-totalité des combattants de l'A.L.N. : pour quoi se battent-ils? C'est ce que nous avons demandé à l'un des responsables de la Délégation Extérieure de l'U.G.T.A. (qui a son siège à Tunis), Rahmoune Dekkar.



Il n'est peut-être pas inutile de rappeler d'abord dans quelles circonstances l'U.G.T.A. s'est formée, pour quelles raisons : cette histoire, ainsi que l'expérience antérieure de ses militants, pèse encore sur ses options présentes.

« Avant la Révolution, explique Dekkar, et même jusqu'au début de 1956, il n'y avait pas de Centrale algérienne. Nos travailleurs s'affiliaient aux syndicats français, qui avaient tous leur succursale en Algérie : quelques-uns allaient à la C.F.T.C., la majorité (200.000 environ) à la C.G.T.

« A F.O.? Non, vous n'y pensez pas. Je peux vous citer des noms de militants F.O. qui venaient chez nous, sur ordre de leurs dirigeants, pour espionner, voler des dossiers; j'en ai surpris un, une fois, la main dans mon tiroir...

« Donc, la plupart des nôtres s'inscrivaient à la C.G.T. Sur le plan de la formation individuelle, de l'apprentissage du syndicalisme, cela nous fut certainement très utile; mais la C.G.T., pas plus que la C.F.T.C., ne répondait à nos besoins. Nos aspirations nationales, et le fait qu'elles devaient d'abord être satisfaites pour que nos conditions de vie s'améliorent, leur étaient rigoureusement étrangers. C'étaient des syndicats français, avec des objectifs français; sur la décolonisation, sur la relation indépendance-mise en valeur de toutes les richesses du pays dans l'intérêt de tous, ils n'avaient pas d'idées, ou des idées fausses.

« Par exemple, ils ont toujours repris à leur compte la théorie réformiste sur l'émancipation des peuples, selon laquelle la libération nationale algérienne est impossible avec l'instauration du socialisme en France; ils réclamaient, bien sûr, le bifteck pour tous, mais il fallait que les ouvriers « métropolitains » aient d'abord mangé le leur, pour que nous, on puisse être servis. C'était l'attente indéterminée; et la preuve, c'est que les syndicats n'ont jamais essayé d'organiser les masses algériennes en vue d'une lutte politique en Algérie même; ils prétendaient, en particulier, que l'énorme masse des ouvriers agricoles constituait « un sous-prolétariat amorphe ». — Le même qui tient en échec, depuis six ans, les 500.000 hommes des troupes d'occupation.

« Nous avons donc compris, très vite, qu'il fallait que nous disposions d'un syndicat à nous, avec des objectifs strictement

algériens. Nous avons proposé à la C.G.T. de se convertir en Centrale Algérienne. Elle a refusé. Alors, nous avons mis sur pied un organisme indépendant; le déclenchement de la Révolution en a hâté la formation, et l'attitude colonialiste de la plupart de nos camarades ouvriers français nous a convaincus — mais nous n'avions plus de doutes — de sa nécessité... »

J'interromps Dekkar : l'U.G.T.A. s'est-elle formée aussi *contre* les travailleurs européens?

« Mais non, vous posez la question à l'envers. Ce sont les ouvriers européens, et surtout les responsables syndicaux, qui, dans leur majorité, n'ont pas voulu faire cause commune avec nous. Mais l'U.G.T.A. leur est ouverte; beaucoup nous ont rejoints par la suite, et notre recrutement, de ce côté-là, se développe bien (cheminots, postiers, petits fonctionnaires). Comprenez bien — Dekkar insiste, martèle ses mots — que l'U.G.T.A. n'est pas un syndicat musulman, mais *algérien*, que *tous* les travailleurs d'Algérie, quels que soient leur confession, leur origine, y ont leur place. D'ailleurs, il n'y a pas de « M » (musulman) dans notre sigle, c'est significatif, non? ».

Et, comme pour me prouver sa bonne foi, Dekkar déploie un numéro de *L'Ouvrier Algérien* (mai 60). Sur la page centrale, un gros titre : *Prolétaires de tous les pays, unissez-vous.* Colonne de gauche, dans un encadré, un *Message aux travailleurs du monde;* je lis : « Travailleurs de tous les pays, les travailleurs algériens regroupés autour de leur Centrale, l'U.G.T.A., sont solidaires de vous dans votre lutte... Ils ont pleinement espoir en l'avenir de la classe ouvrière. » Colonne de droite, dans un autre encadré, un *Appel aux travailleurs français* : « Notre lutte doit être la vôtre... Ce sont les mêmes qui nous font la guerre... et qui vous exploitent, portant atteinte à vos libertés et à vos avantages sociaux... Nous ne confondons pas les travailleurs français et nos oppresseurs. » Enfin, au milieu de la page, une *Lettre à un ouvrier français* : « La guerre d'Algérie n'est pas ta guerre. »

Dekkar repose le journal, achève l'historique :

« Dès la fin 55, les bases de l'U.G.T.A. étaient jetées, et ses statuts, conformément à la loi française de 1901 sur les associations et libertés syndicales, furent déposés à la mairie d'Alger le 26 février 1956.

« Mais cette conformité à la loi n'empêcha pas la répression

de nous frapper, dès le début. Au mois de mars 56, par exemple, les autorités françaises annulèrent les élections qui, au syndicat des traminots, avaient donné aux nôtres plus de 80 % des voix. En mai, ce fut l'arrestation de la plupart de nos dirigeants — dont Aïssat Idir, mort, depuis, à la suite de tortures. En janvier 57, d'autres responsables furent purement et simplement assassinés par la police : Aouissa Abdelkader, Khouadri Mohamed, Aharès, Gassem Mohamed, Tatech, de Constantine, Yahyaoui Moktar... Un mois plus tard, c'était la bataille d'Alger, et l'U.G.T.A. — dont certains locaux furent transformés par les paras en chambres de torture — passa dans la clandestinité.

— *Et maintenant, quel est votre rôle dans la lutte pour l'indépendance?*

« Notre rôle est d'orienter la lutte des travailleurs, de leur faire prendre conscience de toutes les implications de cette lutte, et de les préparer aux combats qu'ils devront mener *après* l'indépendance — car celui qu'ils livrent actuellement contre le colonialisme n'est qu'un combat préalable.

« Nous avons donc, d'abord, un rôle politique; et s'il revient à l'A.L.N. de former des soldats pour la guerre, il nous appartient de former des militants (qui peuvent très bien être, et qui sont très souvent des soldats), pour l'après-guerre.

« Contrairement à ce qu'on affirme souvent (y compris des gens de gauche), l'indépendance n'est pas pour nous un mot magique, ni une mystique : c'est une condition objective de notre développement, de notre libération. Mais si elle est nécessaire, elle n'est pas suffisante : il n'y a pas un seul Algérien qui ait la naïveté de croire que, du jour où son drapeau flottera en haut du G.G., il aura automatiquement du pain et des terres. L'indépendance ne nous *donnera* rien, mais elle nous *permettra* de tout conquérir. A condition, bien sûr, que nous en soyons capables. Le rôle de l'U.G.T.A. est justement de rendre *capables* les travailleurs algériens, de donner aux paysans et aux ouvriers les armes qui leur serviront, demain, à gagner la paix. »

— *Comment vous y prenez-vous?*

« Le travail de formation politique s'effectue de différentes façons.

« En Algérie, l'essentiel est l'éducation des masses rurales,

c'est notre premier objectif. Aussi, jusque dans les douars les plus reculés, l'U.G.T.A. a des cellules clandestines; ses membres sont d'anciens paysans qui ont acquis, en Algérie même, dans les usines, puis à l'étranger, où nous les envoyons, de solides connaissances; une fois rodés, ils reviennent dans leur région, et entreprennent l'éducation des paysans; ils leur font part de leur expérience, débattent des problèmes qui se poseront à eux, demain, à l'échelle du douar, de la région, du pays, envisagent les solutions possibles, en s'appuyant, bien sûr, sur des exemples concrets : ce qui se fait en Chine, à Cuba (vous avez lu les enquêtes de *L'Ouvrier Algérien?*), ce qui ne se fait pas, et pourquoi, en Italie, en Espagne...

« Ce travail s'accomplit, en Algérie, avec l'aide, la participation de l'A.L.N. : il n'y a pas, d'un côté, l'armée qui ferait la guerre, et de l'autre, les paysans qui prépareraient la paix. L'A.L.N. est, en majorité, une armée de paysans, il n'y a pas de coupure avec le peuple, puisqu'elle est le peuple en armes; elle est donc aussi politisée, aussi consciente que lui. Un exemple? Dans certaines régions, avant même que l'U.G.T.A. ne s'implante, des officiers de l'A.L.N. faisaient fonction, en même temps, de syndicalistes, tel le colonel Amirouche, qui créa de nombreuses cellules sur le territoire de sa wilaya... C'est impensable, bien sûr, pour un Français : c'est que votre armée est une armée de métier, alors que la nôtre est une armée révolutionnaire, qui est sortie du peuple, qui *est* le peuple. »

— *Avez-vous une activité en France?*

« Oui, mais d'une façon différente. Nous tenons, en effet, à ce que les travailleurs algériens militent dans les rangs des syndicats français (de même, ceux qui travaillent en Allemagne sont affiliés à la D.B.G. et, en Belgique, à des syndicats belges). Seulement, si nos problèmes, en tant que travailleurs, sont les mêmes que ceux de nos camarades français, ou allemands, en tant qu'Algériens, nous en avons de particuliers : éducation, promotion, mesures discriminatoires. D'où l'existence d'une *Amicale Générale des Travailleurs Algériens* (A.G.T.A.), interdite, mais qui n'en poursuit pas moins ses activités, avec l'aide, d'ailleurs, de nombreux démocrates français. »

— *Vous vous occupez, également, de la formation syndicale des travailleurs?*

« Bien sûr, et nous organisons, à cet effet, toutes sortes de stages.

« D'abord, des stages de formation syndicale proprement dite : ce sont des colloques (plutôt que des conférences, car il n'y a pas de cours, mais participation active de tous les membres), qui ont lieu régulièrement, et qui suivent un programme précis. Par exemple... »

Dekkar me tend quelques feuillets ronéotypés, et je relève, parmi les têtes de chapitres :

— *Indépendance syndicale et rapports avec le gouvernement.*

— *Exemples de révolutions dans le monde : un succès, Cuba; un échec...* (par égard pour ce pays « ami », Dekkar me demande de ne pas le citer).

— *Les systèmes économiques : le capitalisme, le marxisme* (qu'il figure sous cette rubrique montre bien que le marxisme apparaît aux pays sous-développés comme une méthode, une technique, et non comme une « vision du monde »).

— *La Commune de Paris.*

— *Le mouvement ouvrier français.*

— *Libération nationale et révolution socialiste.*

— *La réforme agraire.*

— *L'autogestion et les communes ouvrières en Yougoslavie.*

— *L'impérialisme et les pays sous-développés.*

« Ensuite, poursuit Dekkar, nous organisons des stages techniques (où l'on étudie, par exemple, le rôle du délégué ouvrier dans une usine). Le dernier a eu lieu au Maroc, en juillet; y participaient 25 jeunes travailleurs : huit anciens maquisards, huit ouvriers de France, neuf employés dans des entreprises marocaines. Le prochain se tiendra en novembre à Bir El Bey (près de Tunis). »

— *Les cours se font-ils en arabe ou en français?*

« En français, surtout dans les stages de spécialisation. Mais beaucoup de travailleurs algériens sont encore illettrés; aussi bien en français qu'en arabe; nous les initions en dialectal et, dès qu'ils ont acquis un minimum de vocabulaire en français (d'où la nécessité de cours parallèles de langue), nous abandonnons le dialectal.

« Dernier stade, enfin, de la formation : les voyages et les

séjours à l'étranger. Il y a près de 200 travailleurs algériens en Allemagne démocratique, et à peu près autant en Yougoslavie, Hongrie, Tchécoslovaquie. Sur place, ils étudient le fonctionnement des coopératives, des conseils ouvriers (en Yougoslavie), en quoi consiste une économie planifiée, quels sont ses avantages... Bref, la pratique (celle des autres, en attendant mieux) complète leur formation théorique. »

— *Vous parlez beaucoup des pays étrangers, vous publiez des enquêtes sur la Chine. Mais vous efforcez-vous, déjà, de prévoir des solutions aux problèmes qui se poseront dans l'Algérie indépendante?*

« Bien sûr, nous faisons déjà des plans, nous étudions à fond les problèmes de notre pays. Par exemple, nous avons dressé un inventaire très détaillé des terres non exploitées, de leurs possibilités; sur la réforme agraire, sur l'industrialisation, nous avons nos solutions, et moins de huit jours après le cessez-le-feu, l'U.G.T.A. reprendra systématiquement toutes ses activités sur le territoire algérien pour l'application de ces solutions.

— *Quelles sont-elles? Et, plus généralement, quelle Algérie voulez-vous construire?*

« Ce n'est un secret pour personne : l'Algérie de demain doit être, elle sera — parce que telle est la volonté de son peuple — une *Algérie socialiste.*

« Je vous l'ai déjà dit : les Algériens ne se battent pas pour un drapeau, ils n'ont pas pris les armes pour avoir un hymne national. Ce que nous voulons, c'est être totalement libres, et il n'y a pas de libération totale sans libération économique et sociale. C'est ça, l'essentiel : la disparition de toute exploitation; et pour ça, l'indépendance politique ne suffit pas. Regardez les... et les... : vous croyez qu'ils sont libres? Ils ont troqué les képis pour des burnous, et après? Leurs nouveaux maîtres les exploitent tout autant que les anciens. Nous, nous ne nous battons pas pour changer de maîtres, mais pour n'en plus avoir, c'est-à-dire pour devenir nos propres maîtres.

« La condition de cette liberté, c'est le socialisme. Et il implique : le *partage des richesses*, la *suppression de tous les monopoles et de tous les privilèges, une économie planifiée.*

« Quant à la réforme agraire, elle doit être complète (et pas

ce simulacre qu'on voit en..., par exemple, et au...) : *limitation de la propriété, distribution de la terre à ceux qui la travaillent, exploitation collectiviste.* »

— *Il ne s'agit donc pas d'enlever la terre aux uns, mettons aux gros colons, pour la donner à des Algériens?*

« Evidemment pas. Il n'est pas question de donner la terre à *des* Algériens — et, du même coup, de contribuer au développement de la bourgeoisie musulmane —, mais de la donner à *tous* les Algériens, c'est-à-dire au peuple. Nos bourgeois, nos féodaux seront dépossédés tout autant que les vôtres.

« De même les industriels. L'Algérie ne sera pas indépendante tant qu'il subsistera sur son territoire, ou dans son économie, des enclaves étrangères : *Compagnie Genevoise*, *Nord-Africaine des Ciments Lafarge*, *Compagnie des Phosphates de Constantine*... Nous procéderons à des nationalisations massives.

« C'est donc pour ça que nous nous battons : la réforme agraire et la révolution économique. Mais le socialisme que nous construirons ne sera pas la copie conforme, un décalque de ce qui existe dans d'autres pays : nous ne transplanterons pas en Algérie ce qui se fait à Cuba ou en Chine, pour la simple raison que l'Algérie, comme chaque pays, a ses problèmes propres; mais, quelle que soit la façon dont nous les résolvions, ce sera d'une façon socialiste. »

— *Vous avez l'air très convaincu ; mais de nombreux démocrates français...*

« Ce n'est pas une référence — si l'on en juge d'après ce qu'ils ont fait chez eux. Je sais : ils ne cessent de nous réclamer un brevet de socialisme — mais en même temps, ils contestent que notre guerre s'accompagne d'une révolution sociale.

« Or cette guerre, dès le début, a été révolutionnaire : ceux qui ont préparé le soulèvement du 1er novembre 54 sont des travailleurs algériens, anciens paysans revenus dans leur pays pour jeter les bases d'une libération totale. De France, ils ont rapporté dans leurs douars des germes révolutionnaires et ces germes, en mûrissant, ont fait se soulever le peuple. L'insurrection, dès le premier jour, a été révolutionnaire, et ce caractère ne lui a pas été plaqué de l'extérieur par des intellectuels progressistes; si bien que notre lutte, au départ, a pris la forme d'une *lutte de*

classes — la classe exploitante se confondant avec la domination étrangère.

— *C'est juste, mais la bourgeoisie musulmane?*

« D'abord, elle est peu nombreuse (0,25 % de la population); ensuite, bien que nous exploitant, elle avait tout intérêt à se joindre à nous, parce qu'elle-même, en tant qu' « indigène », était « exploitée », et qu'elle désirait avoir le monopole de l'exploitation. Elle le désire encore, bien sûr (notre rôle sera justement de lui faire passer cette envie) mais, dans l'immédiat, et jusqu'à la réalisation de l'indépendance, les bourgeois et le peuple ont les mêmes objectifs. La ligne de démarcation passe ailleurs : entre les Algériens et colonialistes.

— *Mais est-ce que certains ne seraient pas tentés de la franchir?*

« De quoi voulez-vous parler? Des prétendues oppositions que la presse réactionnaire dénonce au sein du G.P.R.A., entre, par exemple, les « mous » (les « pro-occidentaux »), partisans d'un compromis, et les « durs » (tournés vers l'Est)?

« D'abord, ces oppositions n'existent pas. Mais existeraient-elles, elles n'auraient aucune incidence sur la conduite de la guerre : le G.P.R.A. ne représente, ou plutôt ne détient, que le pouvoir exécutif; le législatif appartient au C.N.R.A. (*Conseil National de la Révolution Algérienne*), et c'est lui qui prend les décisions fondamentales. Or le C.N.R.A. est l'émanation même de la base, il est en contact continuel avec elle, et ses décisions sont l'expression même de la volonté du peuple : chaque fois qu'un « tournant » grave doit être pris, le peuple — c'est-à-dire les maquis, les paysans, les ouvriers — le peuple est consulté. C'est donc lui, déjà, qui décide, et notre révolution, dans sa structure, ses principes, son fonctionnement, est déjà une révolution démocratique.

« Les bourgeois algériens sont donc les prisonniers, voire les instruments du peuple. Il n'y a *aucun risque* de les voir s'emparer du pouvoir.

— *Et les militaires?*

« Encore une réaction française : l'armée, un État dans l'État... Mais je vous ai déjà répondu : chez nous, l'armée est l'armée du peuple, et la guerre, en durant, accroit les exigences du peuple; elle s'est trop prolongée, elle a accumulé trop de souffrances

pour n'aboutir qu'à une libération politique, ou pour tourner à l'avantage d'une caste quelconque.

« Là encore, le tort des démocrates français est de juger la situation algérienne par le biais d'autres expériences; mais l'Algérie n'est pas l'Égypte, ni la Tunisie, ni le Maroc; et si vous tenez absolument à comparer, pensez plutôt à Cuba qu'aux Philippines.

— *Lors de son récent voyage à Moscou, le président Abbas a déclaré que, face au camp impérialiste, l'Algérie avait choisi le camp de la paix ; or le camp de la paix est aussi celui du socialisme : le président Abbas a-t-il choisi les deux?*

« A lui de vous répondre. Mais, quoi que vous dise un Algérien, ce n'est pas dans telle ou telle déclaration que vous trouverez la clé de notre révolution, c'est dans les faits ou, plutôt, dans la convergence de deux faits essentiels :

« — Le premier, c'est le soulèvement d'un peuple qui se bat depuis six ans, pour la *réforme agraire et la révolution économique ;*

« — Le second, c'est *l'appui* que ce peuple trouve auprès des *pays socialistes ;* il est évident que ceux qui nous aident laisseront leur marque.

« Ainsi, à l'intérieur — la lutte du peuple —, comme à l'extérieur — nos alliances —, tout garantit, dès maintenant, l'avenir du socialisme algérien. Notre révolution a dépassé, ou plutôt n'a jamais connu, le stade étroitement nationaliste; les pays d'Occident ne s'y trompent pas, qui nous envoient leurs bombes et leur napalm. Oui, le B.26 est devenu pour nous le symbole de l'Occident et de ses crimes; et parce que nos amis sont à l'Est ou en Afrique, parce que nous luttons pour que prenne fin notre aliénation — tant économique que politique —, il est évident que notre révolution est une révolution *anti-capitaliste*, et que l'Algérie pour laquelle notre peuple souffre et combat sera une Algérie socialiste. Son édification est notre but; et l'U.G.T.A., vous le savez, représente plus de huit millions de travailleurs et de paysans... ».

Maurice MASCHINO.

ANNEXE

1. *Le développement économique.*

« Demain, l'Algérie indépendante sur le plan administratif, militaire, judiciaire, aura à gérer librement l'économie du pays et à contrôler tous les facteurs économiques étrangers.

« Il est certain que nous n'obtiendrons ce contrôle que si le G.P.R.A. se présente aux négociations avec la France dans une position de force, qui aurait justement contraint la France aux négociations.

« La réalisation de tous nos projets en matière de reconstruction économique du pays, d'élimination du sous-développement est donc très dépendante du cours de la guerre, de son issue et de la position dans laquelle l'Algérie sera représentée aux négociations.

« La lutte contre le sous-développement ne peut se faire sous l'égide d'un néo-colonialisme, c'est-à-dire qu'on ne peut avoir recours aux solutions classiques du capital privé étranger en pays sous-développé. Ce capital ne se départira pas de l'anarchie qui préside à ses investissements dans les seuls secteurs qui l'intéressent, ceux qui lui assurent un profit élevé et immédiat. On ne peut compter sur la libre concurrence entre ces capitaux pour qu'ils investissent dans les secteurs productifs dont a besoin l'économie algérienne : au premier chef l'industrialisation en vue d'une transformation sur place des matières premières jusqu'au stade le plus éloigné pour les *besoins intérieurs* du marché.

« Le capital privé devra se plier aux exigences de contrôle, en ce qui concerne une limitation stricte du transfert des profits, l'obligation de réinvestir une part de ces profits sur place, l'orientation de ces réinvestissements dans les secteurs non spéculatifs.

« Dès le départ, il est nécessaire que l'activité de *tous les agents économiques étrangers et nationaux* soient *subordonnés à un plan de croissance* économique rationnel et équilibré dans ses diverses branches, *dont le but doit être l'amélioration constante du niveau de vie de la population laborieuse historiquement la plus touchée par le sous-développement.* Cela implique le contrôle des organismes de pouvoir populaire issus de la révolution et des syndicats, sur l'élaboration et l'application de ce plan.

« Plan rationnel et équilibré dans ses diverses branches, cela signifie que le retard de développement de certains secteurs, notamment le secteur agricole, par rapport aux autres, soit éliminé. Il ne suffit pas que l'industrie de transformation soit orientée vers la production de produits chimiques et de biens d'équipement agricoles, il est nécessaire d'éliminer

la structure féodale de l'agriculture et de procéder à une réforme agraire qui n'aboutisse pas à un morcellement de la surface agricole. La nécessité se fera sentir d'exploiter collectivement la terre, si l'on ne veut pas que la mécanisation de l'agriculture ne profite qu'aux grandes et moyennes propriétés et ne laisse l'agriculture dans l'inégalité de développement qu'elle a connue jusqu'à présent.

« Subordination des agents économiques étrangers et nationaux à un plan de croissance, cela signifie : déterminer les secteurs qui devront être nationalisés, appeler des investissements publics dans ceux-ci, établir les conditions dans lesquelles devront être signés les accords généraux avec des groupes privés en vue de travaux déterminés par le plan en dehors des secteurs nationalisés (infrastructure, construction d'entreprises) et cela en tenant compte du fait important pour les pays sous-développés, à savoir que le camp capitaliste n'est plus le seul depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, à avoir le monopole de l'équipement, de l'outillage, des crédits, ou de l'expérience scientifique ou technique d'une part, d'autre part que le débouché offert par le camp socialiste n'est pas soumis aux fluctuations du marché des matières premières — il est stable parce qu'à l'abri de toute récession ou crise économique. Ces faits ont été mis en lumière lors des deux conférences de Bandoeng et du Caire des pays Afro-Asiatiques. »

(*L'Ouvrier Algérien*, novembre 1958.)

2. *Le Secrétariat de la Délégation Extérieure de l'U.G.T.A. est composé comme suit :*

— Dammerdji Ahmed : ajusteur, membre du secrétariat de l'A.G.T.A., directeur de *l'Ouvrier Algérien* en France.

— Dekkar Rahmoune : employé des P.T.T., secrétaire général de la Fédération des postiers algériens, membre du secrétariat national à Alger.

— Djilani Embarek : instituteur, membre du syndicat algérien des enseignants, membre du secrétariat national de l'U.G.T.A. à Alger.

— Maachou Abdelkader : professeur d'arabe, membre du syndicat algérien des enseignants, membre de la commission de Presse de *l'Ouvrier Algérien* à Alger.

— Safi Boudissa : métallurgiste, membre du secrétariat de l'Amicale des travailleurs algériens en France.

(*L'Ouvrier Algérien*, novembre 1958.)

J. G.

L'ORGANISATION DE BASE DE L'ARMÉE DE LIBÉRATION NATIONALE

L'opinion, abusée par la presse, ne connaît du F.L.N. que l'aspect militaire ou « terroriste »; et encore, contre toute vraisemblance, semble-t-elle ignorer l'organisation, l'armée proprement dite, pour ne retenir que la très vague et rassurante notion d'une poussière « d'éléments rebelles » agissant par « bandes », « groupes » ou « poignées » (sic). Parfois, quand « on s'intéresse à la question », on va jusqu'à admettre l'existence d'un « maquis ». Le mot est en lui-même assez chargé de lyrisme et de mystère : il dispense d'aller plus avant.

Nous allons tenter ci-dessous une brève analyse de la machine révolutionnaire algérienne, telle qu'elle pouvait apparaître à l'observateur lucide placé à son contact entre septembre 1957 et mai 1958 (elle n'a pas changé depuis). Que le lecteur « averti » veuille bien supporter le rappel inévitable de notions élémentaires depuis longtemps conçues...

I. — L'organisation militaire sur le terrain

A) *Les troupes opérationnelles.*

Elles passent la frontière en unités constituées (bataillons, compagnies) puis éclatent en unités plus faibles (compagnies, sections, commandos). Chacune de ces unités reçoit au départ mission de monter une série d'opérations dans un secteur fixé. La répartition des unités françaises et l'implantation des cellules politiques F.L.N., les relais d'étapes, les camps établis sur le territoire traité, font l'objet d'une étude approfondie au départ. Aucun point d'attache n'est fixé à ces unités. Elles reçoivent seulement une zone d'action aux limites souvent lâches. Il est

rare que des consignes précises soient données quant au retour : il semble que la règle soit l'épuisement des munitions, du matériel, la réduction des effectifs, la fatigue. A ce point critique, l'unité regagne la frontière au plus tôt. Lorsqu'elle est accrochée au cours de sa retraite, il est fréquent qu'elle soit détruite entièrement ou presque. Les quelques rescapés fournissent ces ralliés dont on fait l'usage que nous savons.

B) *Les troupes opérationnelles en terrain contrôlé par le F.L.N.* (l'Ouarsenis, la Soumamm, Collo, les forêts des Aurès sud).

Le même mouvement de troupes subsiste mais dans le sens d'un renouvellement permanent des effectifs pour exploitation par un commandement solidement implanté à demeure et disposant en permanence de réserves suffisantes en effectifs et matériel.

C) *Les troupes de guérilla.*

Elles assurent une occupation nomade ou mobile du territoire, par opposition au quadrillage français sédentaire et statique. Le territoire algérien a été divisé en zones, secteurs et quartiers, sur le calque de l'implantation française. L'A.L.N. s'est elle-même articulée en Wilayas, Kasmas et Nahias, et l'on peut dire qu'à chaque sous-quartier, à chaque poste français, correspond une unité de guérilla installée à demeure, vivant de la population et directement recrutée parmi elle. Les renseignements recueillis apprennent bien vite aux chefs de postes, de sous-quartiers et de quartiers la composition exacte de l'unité de guérilla qui leur est « attribuée », l'identité de ses membres, son articulation et ses moyens. Les chefs de postes français tiennent à jour la carte renseignée de l'implantation F.L.N. sur leur territoire.

Il est évident que ces unités sont très inférieures en effectifs aux troupes qu'elles doivent harceler (une vingtaine d'hommes pour une compagnie de 120 soldats environ). Mais cette infériorité numérique est le contraire d'une faiblesse. La fluidité nécessaire commande la dispersion des effectifs.

Tous les harcèlements de postes, sabotages, mines, embuscades sont à la charge de ces unités. Entre l'unité française implantée et l'unité de guérilla qui lui est opposée, il y a disproportion de moyens au profit de la première, mais en revanche, les conditions tactiques jouent en faveur de la seconde : le groupe de guérilla connaît toujours exactement la position et les itinéraires d'un

ennemi qui, au contraire, ne sait presque jamais rien de lui. Une dizaine d'hommes suffisent à mobiliser une compagnie française aussi longtemps qu'il le faut.

D) *Organisation.*

L'A.L.N. est articulée et hiérarchisée sur le calque de l'armée française : officiers (peu nombreux), aspirants, sous-officiers et hommes de troupe. Son équipement en matériel et en moyens de feu est celui de nos unités de commandos : matériel léger, armement moderne d'infanterie. Elle doit par conséquent trouver sur le terrain le gros matériel indispensable dont elle ne se charge pas : fonds, vivres, habillement et couchage (aménagement des camps et grottes), matériel sanitaire.

Cette nécessité commande, avant toute autre considération, l'existence, parallèlement à elle, d'une organisation politique solidement enracinée sur l'ensemble des populations civiles et, enfin, des liaisons permanentes et organisées entre ces populations contrôlées et les bases militaires provisoires ou permanentes.

II. — Les liaisons

Elles sont assurées le plus souvent par des tribus nomades armées ou escortées. Ces caravanes assurent le transport des vivres et du matériel et le convoi de certains personnels. Leur grande expérience du terrain les rend difficiles à intercepter et pratiquement incontrôlables, les populations nomades échappant à l'administration civile des S.A.S.

III. — L'organisation politique

A) *Les comités politiques.*

Auprès de chaque état-major de Wilaya (région ou zone militaire) ou de Kasma (secteur, quartier) est mis en place un Comité politique chargé d'élaborer, en liaison avec l'autorité militaire qui la coiffe, des projets d'action politique sous forme de directives générales à la population, et d'assurer le ravitaillement des troupes. Chaque projet porte sur une période limitée.

B) *Les commissaires politiques.*

Ce sont des inspecteurs itinérants détachés par les comités auprès de la population pour lui transmettre les directives élaborées, en assurer l'exécution, et contrôler l'activité des cellules. Un commissaire politique, par exemple, est confié à une liaison de ravitaillement qui le conduit successivement dans les douars dont il est chargé et le ramène à son point de départ.

C) *La cellule politique.*

C'est l'unité de base de l'édifice. La cellule est une sorte de conseil municipal clandestin établi dans chaque douar pour organiser et assurer la participation de la population conformément aux directives du Comité.

Les cellules politiques sont une nécessité vitale pour l'A.L.N. Sans elles, elle ne pourrait vivre que de rapine et de terreur; autant dire qu'elle serait condamnée à brève échéance. Et l'armée française le sait bien, qui s'acharne à les détruire. Vainement, d'ailleurs : à peine détruites, elles sont reconstituées. Et il est capital, pour comprendre cet enracinement politique, de concevoir clairement la cellule sous ses trois caractéristiques fondamentales :

1. *Elle est issue de la population :* La cellule politique d'un douar est entièrement composée d'habitants de ce douar. Après chaque opération militaire ayant amené la destruction d'une cellule, un conseil composé de notables et de militants constitue spontanément une cellule provisoire qui sera soumise à l'agrément du Commissaire politique à sa prochaine visite. Il faut à ce propos dénoncer la conception, répandue pour des besoins de propagande, d'une cellule politique mise en place arbitrairement par le F.L.N. et composée de membres choisis par lui et imposés à un douar dont ils ne seraient pas natifs : rien de tel ne pourrait exister.

2. *Elle est un instrument de propagande et de soutien* de l'armée.

3. *Elle est aussi un organisme de défense des intérêts de la population.* Elle réglemente et répartit, par exemple, la collecte des impôts en proportion des revenus de chacun; elle peut débattre avec le commissaire politique les sommes exigées ou l'importance des participations en nature; elle lui soumet les difficultés particulières au douar qu'elle représente; elle peut aussi obtenir parfois le report ou la modification de tel projet militaire F.L.N. sur son

territoire communal, au regard des risques de répression qu'il fait peser sur la population.

Un douar dépourvu de cellule politique serait livré à toutes les exigences de l'A.L.N., les plus abusives, à toutes les menaces de la guerre. On peut donc affirmer que la cellule politique F.L.N. répond simultanément à un besoin vital de l'A.L.N. et à un intérêt non moins essentiel de la population.

Il faut en conclure déjà qu'il est illusoire de tenter l'asphyxie de l'A.L.N. par la destruction des cellules politiques. Illusoire, illogique et parfaitement vain, comme le prouvent ces trois années de destruction « pour rien », puisque même si l'on veut faire abstraction de l'adhésion « de cœur » du peuple algérien au F.L.N. (pour entrer dans l'hypothèse d'une guerre subversive selon le colonel Lacheroy, qui lit Mao Tsé-toung en sautant des pages) c'est l'existence même de l'A.L.N. et sa *présence* qui provoquent ce réflexe d'auto-défense que sont, à l'origine, les cellules politiques.

IV. — La cellule politique : composition et activité

A) *Composition.*

L'importance d'une cellule politique est proportionnelle à la population qu'elle représente. Pour un douar moyen de 1 000 habitants, par exemple, la cellule pourra être composée ainsi :

— 1 président-juge.
  1 ou 2 juges assesseurs.
— 2 ou 3 collecteurs de fonds.
— 1 facteur.
— 3 policiers armés
— guides (montagne, Sahara).
— 1 agent de liaison dont l'habitation servira de gîte d'étape.
— 5 membres de cellule aux fonctions variables.

B) *Activités.*

La cellule reçoit le Commissaire politique en « tournée d'inspection », qui la reconnaît si elle vient d'être constituée. Le président fait un rapport d'activité et soumet au Commissaire les cas disciplinaires graves et les revendications éventuelles de la population. Le Commissaire lui transmet les directives du Comité.

Le tribunal règle les différends entre les membres de la cellule et la population. Il étudie les sanctions éventuelles, les fait appliquer ou les soumet, selon le cas, au Commissaire politique.

Les collecteurs de fonds perçoivent les impôts en nature ou en espèces dans les conditions établies par le conseil de cellule. Ils lui rendent compte des sommes reçues qui sont remises au facteur pour acheminement. Les vivres et matériels sont entreposés au gîte d'étape.

La cellule assure enfin la propagande auprès de la population, le recensement et le contrôle permanent des habitants, et décide l'attitude à adopter envers l'autorité militaire française, en toute circonstance.

C) *Services publics.*

Dans certains cas, la cellule peut être amenée à décider certaines mesures d'utilité publique : exécution de travaux utiles à la communauté (récoltes, irrigation, hygiène, voierie, etc.) distribution de secours aux indigents. Le caractère clandestin de telles activités en compromet souvent la réalisation. C'est pourquoi les cellules politiques ont senti très tôt la nécessité de profiter des moyens dont disposent les S.A.S.

V. — Les cellules politiques et les délégations spéciales

Les S.A.S. de l'armée française avaient reçu la double mission d'administrer civilement les territoires qui leur étaient confiés, et de constituer à brève échéance des délégations spéciales de communes. Comme toujours, dans ce domaine, on a voulu faire vite et on a méconnu la réalité humaine au profit de vagues notions colonialistes dépassées : les délégations spéciales ont été constituées, moitié notables riches, moitié anciens combattants. Et comme, de toute façon, il n'était question de leur confier aucune responsabilité réelle, le moins que l'on puisse dire, c'est que cela n'avait aucune importance...

Longtemps, le F.L.N. a boudé les délégations spéciales. Il a même tenté de les interdire par la force et c'était certainement une grave erreur. Il semble bien que les cellules politiques ont dû faire pression sur les Comités pour obtenir la révision de cette position de principe. Car il y avait tout de même ces distributions

de vivres et de vêtements, ce matériel divers, ces chantiers ouverts, tout un arsenal de moyens dont la population avait besoin. Les cellules ont compris très vite l'intérêt qu'il y avait à participer directement à la mise en œuvre de ces moyens.

Et c'est ainsi qu'elles furent amenées, en accord avec leurs Comités, à contrôler de près les délégations spéciales (dans la coexistence la plus pacifique...) puis à s'y glisser. Et l'on peut dire qu'aujourd'hui, sur l'ensemble du territoire algérien (en dehors des villes où les délégations sont d'obédience europenne), il n'existe plus guère de délégation spéciale qui ne soit simultanément une cellule politique F.L.N. Et les officiers français le savent bien, qui passent leurs temps à découvrir que leurs délégations sont « pourries » et à les détruire pour en reconstituer de nouvelles, qu'il faut détruire bientôt après.

Ce phénomène est compréhensible, si l'on veut bien concevoir que les délégations spéciales, elles aussi, constituent des organismes de défense des intérêts de la population contre les risques de l'occupation militaire française, cette fois. En somme, en faisant de ses délégués spéciaux ses représentants auprès du F.L.N., la population algérienne réalise d'instinct une centralisation administrative tout à fait judicieuse... Mais le F.L.N., lui, n'est pas dupe.

Les officiers S.A.S. ont bien senti, depuis longtemps, qu'il était impossible de constituer des délégations sans tomber dans le piège du F.L.N. Les uns (le plus grand nombre) en ont conclu à la nécessité de leur refuser toute participation à la gestion des affaires communales et, par là, ils ont renforcé la méfiance et l'inertie de la population, qui paralysent leur action. Quelques autres ont tenu le pari de coopérer malgré tout, et, ce faisant, ils sont amenés à confier aux cellules politiques les moyens d'action sociale dont elles ont besoin... Et l'on a laissé la répression militaire pourrir la situation de cette manière paradoxale : tout ce que nous « donnons » aux populations raffermit le pouvoir du F.L.N., tout ce que nous leur refusons nourrit sa propagande. Quelle que soit la nouvelle politique choisie, intégration, pacification ou répression, l'armée française ne peut plus rien tenter, en Algérie, qui ne serve en définitive la cause du F.L.N.

J. G.

Henri Guillemin.

PÉGUY ET LE SIXIÈME COMMANDEMENT

> « La plus grande charité envers les morts, c'est de ne pas les tuer une seconde fois en leur prêtant de sublimes attitudes. La plus grande charité, c'est de les rapprocher de nous, de leur faire perdre la pose. »
>
> François Mauriac
> (*Vie de Jean Racine*, p. 3).

I

Daniel Halévy avait l'« impression » — et c'était aussi, dit-il, celle de tous ses camarades — que Péguy offrait l'étrange exemple d'« *un être dont l'esprit n'était pas touché par la sexualité* ». Et il ajoute : « *cette sorte d'exemption* » pourrait bien « *contribuer à expliquer la force et la stabilité* [chez lui] *des tendances enfantines* [1]. »

On nous assure qu'il « *arriva vierge au mariage* [2] », et Johannet déclare : « *Je n'ai jamais rencontré un homme aussi indifférent que Péguy à tout ce qui pouvait concerner les femmes* [3] ». Le portrait, transposé, que fit de lui Paul Acker dans son *Soldat Bernard*(1909), où Péguy s'appelle Menguy, contient cette indication précise : « *Il ne se défendait même pas contre l'amour. Pour lui, l'amour n'existait pas* [4] ». Maurice Reclus souligne son côté puritain et relate qu'ayant un jour risqué devant lui une plaisanterie facile sur la *Porte étroite* de Gide, il s'entendit répondre par un Péguy sec et glacé : « — *Tu es un impur* »; ce qui, dit-il, « *me cloua le bec* [5] ». Johannet confirme : « *Les gauloiseries ne l'amusaient pas ;*

1. Daniel Halévy, *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine* (éd. définitive 1941), p. 27.
2. Roger Secrétain, *Péguy soldat de la vérité* (1941), p. 51.
3. René Johannet, *Vie et mort de Péguy* (1950), p. 24.
4. Paul Acker, *Le Soldat Bernard* (1909), p. 15.
5. M. Reclus, *Le Péguy que j'ai connu* (1951), p. 55.

la littérature sexuelle l'écœurait[6] »; et Simone : « *les plaisanteries équivoques entraînaient son mécontentement* »; toute « *allusion au commerce amoureux* [...] *lui causait un malaise*[7] ». Simone ayant invité chez elle, un jour, en même temps que Péguy, un inverti notoire, elle affirme avoir reçu, le lendemain, de Péguy, ce « *billet laconique* » : « *Celui-là, Simone, jamais plus*[8] ».

« *Je ne travaille pas dans le péché* »; c'est Péguy parlant de son œuvre devant Lotte[9]. Léon Bloy, Huymans, Barbey d'Aurevilly? Des « *pornographes* ». Sentence de Péguy rapportée par Stanislas Fumet[10]. Et Albert Béguin faisait observer la « *surprenante absence* », dans *Ève*, de tout ce qui touche au « *mystère de l'amour charnel* », au « *drame des sexes*[11] ».

* * *

Je me demande bien d'où R. Secrétain a pu tirer sa certitude péremptoire quant à la « *virginité* » du Péguy de vingt-quatre ans, le jour de son mariage, — de son mariage « purement civil », comme on dit, à la mairie du Ve (28 octobre 1897); et j'entends qu'il serait commode, pour « *expliquer* » les infantilismes du Péguy de quarante ans (sa passion républicaine, par exemple, et son attitude religieuse), de le voir comme un débile sexuel, ou mieux encore, incomplet de naissance. Mais, contre cette alléchante hypothèse, il y a ses quatre gosses, qui sont embêtants.

On a déjà souvent fait observer que Péguy, dans ses rapports sociaux, était l'homme des « compartiments »; il avait des amis dissemblables, n'ouvrant à personne sa pensée entière, réservant à chacun, ou à chaque groupe, tel « canton » de lui-même, approprié. D'où les véhémences, à son sujet, contradictoires, de ceux, à la Pierre Marcel, qui s'indignaient, qui haussaient les épaules, quand on leur faisait un Péguy catholique, et de ceux à la Joseph

6. R. Johannet, *op. cit.*, p. 453.
7. Simone, *Sous de nouveaux soleils* (1957), p. 201.
8. *Id.* p. 209. Rapprochons de ce paragraphe de Simone, pour l'éclairer peut-être, un articulet de Cocteau publié dans *Livres de France* (Hachette), no 5, mai-juin 1958 : « *Charles Péguy m'est apparu chez Simone* [...]; *la fameuse phrase qu'on cite à tort et à travers :* il sait jusqu'où on peut aller trop loin, *est une phrase de Péguy à mon adresse.* »
9. Conversation du 27 septembre 1913 (dans *Lettres et Entretiens*, 1954, p. 173).
10. Cf. *Péguy et la vraie France.* Canada, 1944, p. 56.
11. A. Béguin, *L'Ève de Péguy* (1948), p. 198.

Lotte, qui, avec une égale passion, glorifiaient ce « *grand fils demi-rebelle entièrement docile* » (sans virgules, tout ça ; d'un seul tenant), ce fils de l'Église romaine — c'est lui, Péguy, qui l'a écrit, noir sur blanc — « *entièrement docile* » et « *d'une solidité à toute épreuve* [12] ». Péguy devant Lotte, qui a son âge (et qui avait un si beau répertoire de chansons de matelots, peu décentes), n'est pas le même que devant Reclus, ce jeunot. Et s'il affecte chez Simone une abrupte austérité, et l'intolérance à l'égard des perversions admises, il sait très bien où il s'est fourré, chez la « faisane », et que l'odeur de la maison n'est pas celle d'un baptistère. Péguy remédie là comme il peut, façon Jean-Jacques, à l'inconfort d'une mauvaise conscience, sans, du reste, priver Simone de confidences d'ordre intime qui lui donnent droit de cité chez cette spécialiste des complications sentimentales et qui, bien malgré lui et bien à son insu, la divertissent extrêmement.

C'est Johannet, inconséquent, qui nous rapporte une histoire gaillarde [13] (la seule ! la seule !) racontée devant lui par Péguy. Les Tharaud ne nous cachent point que Péguy, à l'occasion, chantait des « *chansons de marche* » plutôt « *salées* [14] ». Marcel Péguy frissonne devant la crudité des notes prises par Lotte après chacune de ses conversations importantes avec Charles, et, baissant les yeux, le fils avoue, dans son volume *Lettres et Entretiens* (1954), qu'en présence de « *certaines expressions* » de son père, fidèlement enregistrées par Lotte, il a cru devoir user de prudence ; des « *expressions* », dit-il, « *lestes, si lestes même que nous avons dû en abréger quelques-unes* [15] ». La plus rude est celle qui concerne ces pages ajoutées par Péguy, au dernier moment, sur les épreuves mêmes, à sa *Jeanne d'Arc* de 1910, dans une espèce d'emportement créateur. Délices ! Comme ça partait ! « *Mon récit de la Passion* », mon vieux, disait Péguy à Lotte, quel souvenir ! « *Ça m'a tenu huit jours ; après, j'étais vanné comme quand on a baisé à force* [16]. » Et ce bon rire sur les dames du monde qui viennent « *prendre des consultations* » auprès de Bergson « *pour savoir s'il est conforme ou non* » de faire l'amour « *à leur guise* [17] » !

12. *Note conjointe* (Pléiade, p. 1494).
13. R. Johannet, *op. cit.*, *loc. cit.*
14. J. et J. Tharaud, *Notre cher Péguy* (1926), p. 25.
15. Cf. Péguy, *Lettres et Entretiens*, publiés par Marcel Péguy (1954), p. 74.
16. *Id.* p. 68.
17. *Id.*, p. 154.

Il me semble qu'on a peu tenu compte d'une certaine lettre de Péguy à Léon Deshairs, lettre qui date du début de septembre 1894 (Péguy avait vingt et un ans) et que nous ont révélée les *Feuillets* mensuels de l'*Amitié Charles Péguy*, en juin 1954. Il s'agit d'un copain et d'une fille qu'aime ce garçon; les choses, entre eux, ne marchent pas; Péguy donne son avis là-dessus à Deshairs, et ce qu'il lui écrit mérite d'être lu de près. C'est le copain qui a tort, dit Péguy : « *Son amour était trop religieux, un peu orgueilleux peut-être, trop blanc, sans les faiblesses, l'humilité qu'il y faut, l'abandon de tout l'être, âme et corps; il ne l'aimait pas assez, de sa chair et pour sa chair* »; et il conclut : « *l'excès du rêve peut parfois être immoral.* » Péguy se tait, dans *Pierre*, sur ce qui s'est passé en lui quand il a découvert la sexualité; mais *Pierre* n'est pas une confession; *Pierre* a une orientation, une signification déterminées, qu'indique le sous-titre : « *Commencement d'une vie bourgeoise* ». N'empêche que, dans *Marcel*, qui est de la même année 1898 (Péguy a vingt-cinq ans), une page entière du livre est réservée à une seule phrase, que voici (la question est celle des citoyens de la Cité Harmonieuse, lesquels n'ont point à inventer de sentiments nouveaux) : « *D'ailleurs, qu'auraient-ils inventé de meilleur ou de plus douloureux que le simple amour*[18] *?* » Parce que Péguy n'a livré à personne, sans doute, les secrets de son adolescence, pour le cœur et la chair, il est inconsidéré de soutenir que ces secrets n'existaient pas.

***

La première *Jeanne d'Arc* (1897) comporte un paragraphe qui ne paraît point d'un puceau. C'est Gilles de Rais qui a la parole et il dit des choses d'une grande inconvenance. Les soldats du bon parti ont procédé, le long de la Seine, à des massacres indistincts, que Gilles de Rais estime absurdes : « *Les Anglais n'auraient pas été si bêtes; ils n'auraient pas commencé par tuer les femmes; on ne peut plus s'en servir, quand on les a tuées;* (*après réflexion*) *: c'est-à-dire que l'on peut encore se servir d'elles quand elles sont mortes; seulement...* » Et Gilles s'en tient là, gardant pour lui le reste de sa méditation.

Les vastes inédits publiés de 1952 à 1955 ont des remarques, ou une terminologie, qui apparentent mieux Péguy au camarade

18. Péguy, *Œuvres Complètes*, t. X (1934), p. 142.

vu par Lotte qu'au « maître » vu par Reclus. Dans la *Deuxième Élégie XXX*, le fer est appelé « *une matière putain* » (p. 43). Dans *Un Poète l'a dit* (p. 54), les pages trop célèbres des grands auteurs, engluées de mille commentaires, font l'effet à Péguy d'avoir « *couché avec tout le monde* ». Sur la fameuse querelle des dionysiens et des apolliniens, Clio reconnaît, de bonne grâce, « *qu'il y avait beaucoup de manques dans les enseignements apolliniens* », et qu'il serait « *nécessaire de les compléter par certains autres enseignements sur lesquels* » dit la vieille Clio, pudique et rougissante, « *vous me permettrez de n'insister point* » (p. 99). Quant aux kantiens, que maltraite beaucoup l'*Esprit de Système*, et que Péguy accable de sarcasmes, ils ont, à ses yeux, cette insuffisance majeure, et comique, qu'ils « *travaillaient de la tête seulement, se méfiaient du cœur et du corps, et méprisaient, comme trop bas, les insondables reins* » (p. 117).

Et il y a surtout, sous la plume de Péguy, une phrase qu'on ne cite jamais, encore qu'elle soit du domaine public, non depuis peu, comme ce qui précède, mais depuis un demi-siècle. Elle est dans son *Nouveau Théologien* [19]. « *Je n'ai jamais affaire au quatrième commandement ; il n'est pas dans ma nature. J'ai malheureusement affaire au sixième.* » Le *Mystère des Saints-Innocents* parle des anges qui, tout « *spirituels* », eux, pas « *charnels* », pas « *terreux* » comme nous autres, ici-bas, ne savent rien de la terre, « *la terre, et tout ce qui s'ensuit* ». Et les *Quatrains* (ce « *livre des profondeurs* », selon Romain Rolland) en disent long sur le Péguy secret. « *Et les chiens du désir* [...] ; *Et l'horreur du plaisir...* [20] »

Le sang était ta sève,
O furieux ;
La vie était ton rêve,
Luxurieux [21]

Mon « *impression* » à moi, sur Péguy et la sexualité, n'est pas celle, pas celle du tout, de M. Daniel Halévy.

19. *Cahiers de la Quinzaine*, XIII, 21, 24 septembre 1911 ; Péguy, *Œuvres en prose*, 1909-1911 (Pléiade), p. 1019.
20. *Quatrains*, dans Péguy, *Œuvres poétiques complètes* (Pléiade), p. 1306.
21. *Id.*, p. 1311.

II

Entrerais-je là, dans un domaine interdit? Me criera-t-on : « Taisez-vous! Vous devez vous taire! C'est une honte! Et vous savez pourquoi... » Je répondrai, d'abord, que le nom propre, imprimé ailleurs, sans pitié, je ne l'écrirai pas, quant à moi. Et qu'ensuite il est superflu de feindre le scandale, quand Péguy lui-même, Péguy en personne, Péguy publiquement et à voix haute, a parlé du drame qui le déchira.

1. Les deux sonnets, *L'Épave* et *L'Urne*, qu'il fit paraître dans *Le Correspondant* du 10 novembre 1912, n'ont d'existence que par ce drame même. Sens de *L'Épave?* Mon bateau — comme un « *cœur envahi jusqu'au bord* » — est à la dérive; il est en passe de se perdre; le pilote ne sait plus sa route; le capitaine est « *tombé* » de sa passerelle; est-ce possible, est-ce possible (non, ce n'est pas digne d'un homme!), que je laisse la barre à « *cette main enfantine* », que j'abandonne le commandement à cette « *voix* », « *apparemment mutine* »*?* Sens de *L'Urne :* un « *limon* [...] *sacré* », pareil à « *la cendre d'un mort* », un « *regret* » pathétique, est désormais « *scellé* » en moi; mon cœur en est l'urne (etc.).

2. Dans *La Tapisserie de sainte Geneviève* (*Cahiers de la Quinzaine*, XIV, 5; 1er décembre 1912), reviennent les mêmes images :

Huitième jour.

L'immuable regret dans un cœur taciturne,
Et la mort de l'amour, et le regret dans l'urne.

Neuvième jour.

Geneviève, la sainte, qui voit tout, elle a vu, hélas, ma « *galère* » ma « *nef lourde* », « *sombrer* » ou presque,

Et la loi qui nous sauve et que nous enfreignons
Exposée à périr dans le même naufrage.

Elle a vu

Plier la discipline où nous nous contraignons.

Elle a vu notre « *astreinte* »

Se détendre et crever comme un mauvais bordage.

Elle a vu, « *en plein cœur de l'orage* »,

Brûler la chère flamme [...]

Mais elle a vu aussi ce que nous avons fait, cette « *flamme* »,

pour l'« *éteindre* ».
Elle a vu
Se raidir les devoirs que nous nous enjoignons,
Et les « *soucis aigus* »
Nous percer jusqu'au cœur [...]

3. Dans *La Tapisserie de Notre-Dame* (*Cahiers de la Quinzaine*, XIV, 10; 11 mai 1913), le pèlerin qui marche vers Chartres est plein de songes et de souffrances;

Un sanglot rôde et court par delà l'horizon

Cet homme sait, d'expérience,

Ce que peut recéler de désespoirs secrets
Un soleil qui descend dans un ciel écarlate

La Dame de Chartres, Notre Dame, elle aussi sait d'avance ce qu'il vient lui demander; n'est-elle pas

Le gage et le portrait de nos arrachements?

Notre-Dame a répondu, et il est guéri :

Voici la pureté; tout le reste est souillure
[...]
Voici le seul élan qui sache un peu monter
[...]
Voici le monument; tout le reste est doublure
[...]
Voici le beau serment; le reste est forfaiture.

Pour la seconde fois, le mot qui marque la disjonction cruelle :

Voici l'unique prix de nos arrachements

Et la dernière strophe :

Nous ne demandons rien, refuge du pécheur,
Que la dernière place en votre Purgatoire,
Pour pleurer longuement notre tragique histoire
Et contempler de loin votre jeune splendeur.
(« *Présentation de la Beauce à N.-D. de Chartres* »)

Puis viennent les « *Prières dans la Cathédrale* » :

— « *Prière de résidence* ». Allons, mon Dieu, c'est fini; et la paix est en moi, de nouveau. « *Docile* », à présent, « *ce vieux cœur qui faisait le rebelle* »; docile même, redevenue sage,

[...] *cette jeune enfant qui faisait trop la belle.*

La « *tentation* », dans la cathédrale, « *se retourne elle-même* », et se mue en une tentation plus grande.

— « *Prière de demande* ». Oui, c'est vrai, c'est fini. La tempête est passée, et je ne désire point son retour; je ne demande pas

« *que la branche effeuillée* » se tourne de nouveau « *vers un jeune printemps* »; non; « *jamais plus* »; acceptation du « *jamais plus* »; adhésion.

— « *Prière de confidence* ». Ressouvenir de cette heure où il fallut choisir entre « *le regret* » et « *le remords* ». S'il a choisi le regret, ce n'est point

par vertu, car nous n'en avons guère,
Et non point par devoir, car nous ne l'aimons pas,

mais par le « *sourd besoin d'être plus malheureux* » et d'« *aller au plus dur* ». Ah! « *puissions-nous* », décidés que nous sommes à ne plus « *courir le bonheur* », puissions-nous « *au moins tenir l'honneur* » et ne vouer qu'« *à lui seul notre pauvre tendresse* ».

— « *Prière de report* ». Veuille Notre-Dame, à qui je ne demande rien pour moi-même, « *reporter* » sur tels êtres chéris ses « *grâces de bonheur* »; sur mes trois enfants, et sur un autre enfant, encore;

Veuillez les reposer sur quatre *jeunes têtes.*

4. Péguy donna son *Ève* (cinquième *Cahier* de sa quinzième Série) le 28 décembre 1913. Fiévreux, sans cesse affleurants, partout, dans ce livre, les témoignages d'une passion qui subsiste.

Un autre effacera de l'écorce du chêne
La trace du seul nom que nous ayons aimé.

Malheur de la condition humaine, depuis l'exil. A l'origine des jours, dans l'Éden (ce monde « *qui disait Oui* »), un « *consentement* » inné « *aux règles du bonheur* ». Après, hommes, mes semblables, après, ah! vous avez su « *ce que c'est que descendre* »!

Vous n'avez plus connu qu'un amour clandestin,
[...]
Ces regards de détresse et d'amoindrissement,
Ces regards de tendresse et d'avilissement,
[...]
Et ces pas soupçonneux sur un chemin de sable.

Une fois de plus, comme dans la première *Tapisserie* et dans les *Sonnets*, l'image du navire perdu. Comme nous partions fiers, candides!

Et nous avons sombré devers quelque lagune,
Dans la vase et le sable et dans les goëmons ;
Et nous sommes rentrés dans le premier limon,
Dans les algues de mer et dans la loi commune.

Courageux? Adam est prompt à l'orgueil, prompt au mensonge.

Le peu qu'il fait de bon, ce n'est que par mégarde,
Et c'est qu'il n'a pas su comment faire autrement.

Le voilà, ton « *honneur* »; et ton repentir même est impur : « *regrets plus amers que des possessions* » ; « *repentirs plus âcres que des fautes* » ; « *contritions plus sales qu'un péché* ». Une belle antithèse littéraire, le « *regret* » et le « *remords* »! Mais

dans quel antre séjourne
La lamentation de ce pauvre vainqueur!

Ce « *regret qu'il recreuse* » et qu'il se targuait d'avoir si bien « *scellé* » en lui, c'est son mal qu'il caresse. « *Fausse oraison* » du « *voluptueux* ». Et qu'il est facile à la femme d'être sage quand elle n'aime plus! Car c'est elle qui n'aime plus :

Vous qui savez ranger dans le creux d'un coffret
La cendre et les débris d'une peine étrangère,
[...]
O femmes qui pouvez, dans le secret du cœur,
Classer la liaison désormais étrangère...

Elles « *rangent* », elles « *classent* », elles abolissent. A quoi bon affecter le respect d'« *une foi désormais mensongère* »? Votre « *déliaison* » n'est qu'infidélité. O menteuses!

O femmes qui pouvez, dans le plus cruel jeu,
Tricher d'un cœur tranquille et d'une main légère!

Tendres, consolantes, « *médicales* »,

Vous épongez le sang après qu'il a coulé.

Et moi, me voici comme un mort, auprès d'une autre. O « *lit nuptial de l'homme enseveli* »!

Tout est duperie, ici-bas, et médiocrité. Je sais, à présent, je sais, écrit Péguy, « *qu'il n'est point de lieu sur la terre* »

Ni pour un grand amour, ni pour un grand blasphème,
[...]
Ni pour un grand respect, ni pour un grand serment,
[...]
Ni pour un grand bonheur, ni pour un grand tourment.

Tous ces textes là *Sonnets*, *Tapisserie*, *Ève*, Péguy les a personnellement publiés. Nous en avons deux autres, encore, à considérer. L'un est cette *Note conjointe*, que Péguy terminait, dans l'été 1914, quand la guerre l'a pris et l'a tué, et qu'il destinait à son *Cahier* de rentrée, pour l'automne (ces pages furent imprimées en 1924). L'autre, ce sont les *Quatrains*, composés durant l'hiver

1911-1912, et qui ne nous ont été révélés — petitement, obscurément, et dans un désordre innommable — qu'en 1941.

1. Dans la *Note conjointe*, Péguy s'adresse à Benda. Julien Benda, cousin de Simone, est dans la « confidence » de Péguy beaucoup plus que ne l'était Halévy. Des « *épreuves* », disait Péguy à Daniel Halévy dans l'été 1910, des épreuves, « *j'en ai eu plus que pour mon grade ; j'en ai* [en ce moment] *dont vous n'avez même, dont vous ne pouvez avoir, aucune idée* ». (*Victor-Marie, comte Hugo* [22]). Benda, lui, est au courant et la *Note conjointe* regorge d'allusions que l'interlocuteur comprendra, mais que Péguy, dirait-on, multiplie exprès, soit pour son public, afin qu'il dresse l'oreille, soit à l'intention d'une seule lectrice.

Il se dit « *bon chrétien* » et « *plus bon-chrétien qu'il ne le voudrait* » lui-même; « *je veux dire*, explique-t-il, *que ça lui coûte plus cher qu'il ne voudrait, d'être bon chrétien* ». Il avoue qu'il pratique l'art de hanter, à cause d'un amour, « *les rebords de la mauvaise foi* », « *de donner raison à l'être aimé qui a tort* », « *de défendre ce qu'on sait bien qui est indéfendable* [23] ». Il parle de « *fièvre incoercible* », d'« *incapacité de cicatrisation* », de « *cette grâce qui consiste à être malheureux, d'une certaine sorte inexpiable* », et de la différence qu'il y a entre les maux qu'on reçoit d'autrui et ceux que l'on se fait, délibérément, à soi-même; les autres placent leurs coups comme ils peuvent, au jugé, au hasard; « *quand on se vainc soi-même, on sait où se faire mal, avec une affreuse exactitude* ». Il évoque ces stances du *Cid*, pleines d'un « *balancement secret, douloureux, béni, malheureux, heureux* [...] *du même au même, de cet honneur-et-amour, nommé honneur, à cet amour-et-honneur, nommé amour* »; déchirement « *entre une noblesse et une autre noblesse* ». Il s'en prend aux dévots sans âme : « *parce qu'ils n'aiment personne, ils croient qu'ils aiment Dieu* ». Il revient à Corneille, celui de *Polyeucte*, cette fois, et rêve un instant, sur cet « *amour profane* » qui est là,

22. Et dans le même texte, quelques lignes plus loin, ceci, énigmatique pour Halévy, mais qui nous est limpide : « *Combien de nos actions ne pourraient point être érigées en loi universelle !* [...] *actions d'une mortelle inquiétude* [...] *bonnesactions nullement sans remords, nullement sans regrets* [...] *sans cesse combattues, sans cesse intérieurement rongées* [...], *nos pauvres bonnes actions.* »

23. Déjà dans *Notre Jeunesse* en juillet 1910, Péguy a parlé de « *cet admirable aveuglement volontaire de ceux qui aiment vraiment, cet acharnement obstiné, invincible, avec lequel l'amour défend un être qui a tort, évidemment tort, publiquement tort* ».

aussi, à côté de l'autre, « *mélancolique* », « *inguérissable* ». Il se demande s'il a raison, avec son fameux « *honneur* » dont il s'est tant targué, cet « *honneur* » à « *regrets* »... C'est « *un de ces cas*, dit-il, *où le plus innocent n'est jamais innocent* », où « *celui qui n'est pas criminel est criminel tout de même et traîne avec lui une affreuse mémoire* [...], *un immense regret pire que le remords* ». Oui, « *on en est à se demander si on n'aimerait pas mieux un vrai remords* ».

2. Les *Quatrains* maintenant, qui sont antérieurs. Ayons la charité de ne pas nommer ce commentateur — pieux, éperdu — qui, devant ces mots des *Quatrains : « cœur dévoré d'amour* », « *vivante proie* », « *fervente proie* », exaltait Péguy le mystique et la flamme divine qui le consumait. Et pourtant, était-ce clair, ceci?

Un bonheur a veillé
Dans ce grand bois.
Il tenait un œillet
Du bout des doigts

. . . .

Tu avais tout pourvu,
Fors cette fièvre ;
Tu avais tout prévu,
Fors ces deux lèvres.

Les aveux des *Quatrains* sont complexes : — que cet homme de trente-huit ans se tient pour « *crépusculaire* »; — qu'il est vieux à la fois, et quand même jeune, jeune! (« *Vain rajeunissement. Tant de vieillesse ! Mais vain vieillissement. Tant de jeunesse !* »); — que, dans sa sombre vie, « *un bonheur est passé* », un bonheur « *furtif, léger* », « *naïf et doux* »; — qu'il en est submergé, « *débordant d'amour* », « *halluciné d'amour* »; « *ô cœur plein d'un seul être !* » — mais que tout cela n'est qu'« *îles de joie sur fond de peine* ».

Cœur qui a tant crevé
De pleurs secrets !

(Et, encore une fois — en vérité, chronologiquement, la première — la double image du « *vaisseau désemparé* [24] » et de l'urne : « *O tombeau d'un secret Mort et vivant ; Vase plein d'un regret Fixe et mouvant* [25] »). Son mal est d'aimer dans l'interdiction, et de n'être même pas accueilli. Ce cœur, « *de jour en jour plus obsédé* », plus « *exténué* », on le « *dissuade* » :

24. Péguy, *Œuvres poétiques complètes* (Pléiade), p. 1316.
25. *Id.*, p. 1290.

O cœur de jour en jour
Inentendu

Il se cambre. Il dit qu'il s'est bien battu, et qu'il a triomphé; que « *le jeune homme Bonheur voulait danser* », mais que « *le jeune homme Honneur voulut passer* » et que Bonheur, comme il se devait, céda le pas. Oui? Alors pourquoi, ayant refusé le « *remords* », chantes-tu sans cesse ton « *regret* »?

Car c'est l'un ou c'est l'autre.
Choisis entre eux!
Tais-toi, mauvais apôtre,
Ce sont les deux.

Et le voilà, « *taciturne* », « *humilié* » et « *nourri de restes* »; le voilà, faute de mieux, qui savoure ce « *venin* » d'un « *remords* » béni, « *inespéré* »...

III

Alors ? Derrière tout cela, sous tout cela, que nous tenons de lui-même, alors quoi? Qu'est-ce qu'il lui est arrivé?

Mme Favre nous a dit, très brève, que ce fut, chez cet homme, « *un terrible ouragan* [26] ». Mme Favre était dans le secret de Péguy, avec Simone, Pierre Marcel, Bourgeois, Pesloüan et Benda [27]. Lotte n'y était point admis, pas plus que n'y avait été Halévy. (Le 26 mai 1914, à Joseph Lotte : « [...] *la peine que je porte partout et dont tu ne soupçonnes pas la véritable cause* ».) Simone s'est montrée la seule bavarde. Nous savons par elle que la main « *enfantine* », et cette « *voix* » dont il est question dans l'*Épave*, appartenaient à une jeune femme « *brune, grasse, belle* ». Elle était juive. Agrégée d'anglais. Nous l'appellerons B.

Faut-il croire que le trouble a commencé dès le début de 1906? Il peut s'agir de ce tumulte, mais je ne saûrais l'affirmer, dans l'appel que Péguy lance à Pesloüan, le 26 janvier 1906; il veut le voir; il faut qu'il le voie, le plus vite possible, « *J'ai un cas de conscience soudain, et extrêmement grave* ». Dans ce que nous avons de la correspondance de Péguy pour les années 1906-1909, rien qui concerne B. directement. Mais ce sont des années sinistres, — avec

26. *Europe*, 15 mars 1938.
27. Les Maritain étaient informés également. Je ne suis pas sûr qu'ils l'aient été par Péguy lui-même, mais c'est possible.

ceci, par exemple, à Pesloüan, du « *dimanche 15 novembre 1908* » : ne t'étonne pas « *si tu apprends que nous nous sommes suicidés, tous les sept* » (sept? Péguy, sa femme, sa belle-mère, son beau-frère, et les trois enfants). Dans la marge, sur l'original, cette annotation de Pesloüan : « *Ce n'était pas une blague.* » Et Péguy continuait ainsi : ce suicide collectif où nous entraînerions les enfants, c'est « *la tentation contre laquelle je me défends avec un succès de jour en jour diminué* ». Le 20 avril 1909, Péguy s'ouvre à Baillet de ce qu'est, au vrai, son existence, faite de « *misères incessantes* », « *petites* », si l'on veut, mais « *qui recommencent tous les jours, qui font souffrir atrocement, qui sont ingrates, qui peuvent tuer* ». Ce texte tragique, à dessein vêtu d'un titre neutre : « *A nos amis, à nos abonnés* », cet S.O.S. du 20 juin 1909 (*Cahiers*, X, 13), ces pages dont existe une première version, encore bien pire, ce cri de désespoir : je suis un vaincu, je suis un raté, il y a, dedans, un mot, un bout de phrase, qui, par-delà l'échec social et public, désigne un autre écroulement : vaincu, raté, Charles Péguy, de toutes les façons, dans tous les domaines, « *jusqu'au foyer, jusqu'au fond du cœur* ».

De quand date-t-il, l'« inédit » fragmentaire qu'on nous a livré en 1953, à la suite de l'*Esprit de Système*, et où il est question de « *cette Junon irritable, cette Héra irritable et vindicative, sale bête, en somme, et qui ne lâchait plus, quand une fois elle le tenait, un bonheur, surtout une bonne femme, généralement un bonheur à cause d'une bonne femme* »; vindicatives, les déesses; « *plus encore que les dieux* » ; *impardonnantes ; parce que femmes* [28] »? Reclus confesse qu'il a vu Péguy, certains jours — Reclus se surveille; Reclus met du feutre — dans d'étranges dispositions à l'égard des « *devoirs du chef de famille* »; se laissant aller non pas seulement à les « *trouver bien lourds* », ces devoirs, mais à « *douter* » d'eux, et « *de la famille elle-même* », et le disant tout haut [29]. Et si l'on a fait un sort à l'image du « *père de famille* » vu par Péguy sous les traits d'un risque-tout plein d'héroïsme, « *l'aventurier* », le « *grand aventurier* » du « *monde moderne* », il n'est pas indifférent de connaître dans sa forme première, et dans sa coloration originale, le développement dont cette image fameuse n'est qu'un vestige. On le trouvera dans ce que Péguy avait écrit, d'abord, en 1909

28. *L'Esprit de Système* (1953), pp. 280-281.
29. M. Reclus, *op. cit.*, p. 58.

justement, pour *Clio*, et qui n'a paru qu'en 1955 : le père de famille est un homme encombré, écrasé; il navigue sur cette « *lourde galère* » qu'évoqueront à leur tour les *Quatrains* (la « *nef lourde* » de la *Tapisserie I*), « *toute bombée* » et peineuse et poussive, et ridicule; « *contraint d'exposer* [toujours] *un énorme appareil, un corps plein, toute la toile* [...], *il navigue sur une énorme largeur* ». Tandis que « *les autres* », qui n'ont ni cette cargaison, ni les dimensions qu'elle impose, les autres, ah! les autres!... « *Tout n'est que concours et concurrence* » ici-bas. Sans parler des « *spirituels* » qui « *se défilent* » « *vers les observances de la règle* »; les prêtres, les moines), il y a les malins, qui « *se faufilent* ». Les autres « *réussissent toujours, et dans la règle et dans le siècle* ». L'homme pauvre, quand il a fait la sottise de se marier et de s'empêtrer d'une famille, il est « *trop gros* »; il a « *toute sa famille* » sur le dos, « *autour du corps* », comme un « *tissu adipeux social, qui le rend impropre à la course* »; « *il ne peut jamais se faufiler* », *lui*; « *il faut toujours qu'il passe au plein de sa largeur. Aussi, c'est bien simple, il ne passe pas. Il ne passe jamais. Il ne passe nulle part* [30] ».

Lorsque, le 16 juin 1909, le vociférateur anti-sorbonnard des « *Situations* » (1906-1907), l'homme aux imprécations fulminantes contre la maison d'en face, après avoir en vain cherché à convaincre l'éditeur Plon, ou le riche Halévy, de porter à sa place le fardeau des *Cahiers*, pénètre sous la voûte de la Sorbonne pour y faire officiellement inscrire ses deux sujets de thèse, c'est son Canossa. A cause de « la famille ». Par la faute de « la famille ». En raison de ce « *harcèlement* » domestique — ancien, ininterrompu — dont Halévy, qui jette ce mot-clé, se défend de nous donner le détail. (« *Harcèlement* », écrit-il tout de même, pour montrer qu'il ne parle pas à la légère, sur lequel « *très peu d'entre nous connaissent la vérité* [31] ».) On répète avec diligence que, si le drame était à demeure, chez les Péguy, l'origine de tout se situait dans l'Incroyance obstinée de l'épouse, face à l'attitude nouvelle, et « chrétienne », du mari. Mais, d'une part, la mésentente avait commencé bien avant le retour de Péguy à la foi, et tenait à l'échec matériel des *Cahiers* (ils ne surnageaient, d'années en années, qu'au moyen d'aumônes et d'expédients) et à la gêne perpétuelle dans laquelle

30. Péguy, *Œuvres Complètes*, t. XIX (1955), pp. 260-263.
31. Halévy, *op. cit.*, p. 145.

on se débattait à la maison[32]. Et, d'autre part, il y a le texte « *Héra-Junon* » récemment exhumé, et si cruellement explicite. Pas question, là, d'incompatibilités métaphysiques. Mais de tout autre chose. Johannet, lui non plus qui ne parle pas sans savoir, a fourni son témoignage : depuis une certaine date, le mot de divorce « *avait acquis droit de cité* » chez les Péguy. C'est Péguy lui-même, s'adressant à Johannet qui s'étonnait de ne point lui voir suivre le conseil de l'abbé Batiffol, pour une « *sanatio in radice* » de son mariage, c'est lui qui a éclaté : « [...] *je ne serais plus libre de divorcer*[33] ».

Salomé écrira à Lotte, le 9 juillet 1914, à propos de leur ami commun : « *Il y a chez lui, à son foyer, des causes de troubles plus graves encore que je ne croyais.*[34] ».

***

La première allusion positive à B. apparaît dans une lettre à Pesloüan du 8 juillet 1910, et je la transcris sans l'interpréter : « Notre Jeunesse *m'aura coûté la libération de cette grande enfant. La deuxième* Jeanne d'Arc *m'en coûtera la disposition. Quand je me relèverai de cette deuxième* Jeanne d'Arc, *ce sera fini.* » Péguy conseilla-t-il lui-même à B. de se marier? On l'a dit[35]. Je n'en ai pas la preuve. J'inclinerais à croire que c'est vrai. Toujours est-il que ce mariage — la consommation de ce mariage — lui fut rude. B. se maria le 30 juillet 1910, et, le lendemain 31 juillet, Péguy écrivait à Pesloüan : « *Cette nuit redoutable est passée* » (Le même

32. Si seulement, comme ses camarades, il avait obtenu son agrégation! S'il avait un traitement fixe! S'il était fonctionnaire! Est-ce qu'il ne devait pas ça à des gens qu'il avait ruinés? On a peu de peine à la restituer, la figure précise du « *harcèlement* ». Dans un texte caché tout au bout du *Cahier* N° 8 de la Sixième Série (après l'*Adolescent*, de Romain Rolland), cahier dont le bon à tirer est du 10 janvier 1905, figurent ces lignes chargées de sens : « *Je ne dis pas qu'il ne m'est pas arrivé, dans des moments d'extrême lassitude ou de misère, de regretter les biens irrémédiablement perdus, la paix intérieure, la sécurité du budget familial* [...] *Il ne fallait pas qu'on y aille. Quand, à vingt-cinq ans, à l'âge où les camarades commencent à penser à se caser, on prend certaines résolutions, on doit savoir à quoi on s'expose.* »

33. Johannet, *op. cit.*, pp. 220-221.

34. Cf. *Feuillets d'Information de l'Amitié Charles Péguy*, N° 32; mars 1953.

35. Simone, notamment : Péguy, « *avait encouragé cette union qui élevait, affirmait-il, une nouvelle barrière entre lui et les manquements à la foi jurée* » (Simone, *op. cit.* , p. 225).

jour, plus littérairement, à Mme Favre, un billet formé de cette unique citation : « *Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle!* »)

Du 10 août, à Mme Favre, de nouveau : « *Le travail, et l'aide de Dieu m'ont fait passer cette grande peine que je vous ai confiée, non seulement sans aucun abaissement, mais dans une exaltation saine.* » Du 19 août, à Pesloüan, à propos du père de B. (« *elle est à Besançon* ») qui est venu le voir, et à qui il va tenter de procurer « *une place chez Ollendorff* », ceci (car ils ont, bien sûr, parlé d'elle) : « *Nous avions l'air de deux pères.* » Il aide B. de ses deniers — et Dieu sait s'il en a peu! « *J'ajoute* 8 *francs par jour*[36] *jusqu'à la fin du mois* » dit-il laconiquement, ce 19 août. Du 4 septembre, à Mme Favre : « [...] *Je souffre beaucoup plus depuis qu'ils sont rentrés* [B. et son mari] *et que je la vois constamment, comme avant.* »

Plus rien, ensuite, dans nos documents, jusqu'au début de 1911. En février, Péguy se tourmente pour la santé de B. (« *à mon sens, très malade* »); « *j'écris la deuxième* Jeanne d'Arc, *le* Mystère de l'Espérance, *dans des conditions invraisemblables* » (lettres du 3 et 2 février 1911).

Le 8 juin — ce jour sombre où lui échappe le Grand Prix de l'Académie, alors qu'il avait remué ciel et terre pour l'obtenir[37] — B. est auprès de lui, le soir, dans la boutique des Cahiers, avec les quelques fidèles venus pour entourer son désappointement. Du 5 août, à Pierre Marcel : seul un travail forcené le sauve « *des neurasthénies toujours présentes* ». Et, la veille, il a confié à Pesloüan : « *Je travaille tout le temps; je me sauve ainsi de descendre plus profondément* »; du 8 : « *Il y a un certain plein de travail qui remplace avantageusement le bonheur* », et, à Pesloüan encore, le 29 : « *le travail seul peut vaincre un peu ma peine* ».

Le 11 septembre 1911, B. met au monde une petite fille, et, le 14, Péguy l'annonce à Pesloüan, avec la phrase usuelle et complémentaire modifiée dans ses premiers mots : « *Ces deux enfants se*

36. Huit francs de 1910 équivalaient au pouvoir d'achat de 22-23 NF 1960. C'était donc une rente substantielle que Péguy, au prix des pires difficultés, assurait à B., à cette date.

37. C'est le 3 juillet 1911 que Louis Gillet, un peu éberlué, un peu agacé aussi, écrit à Romain Rolland, à propos de ce Péguy qui s'agite si fort : « *Le voilà très lancé; il est au mieux avec un monde extraordinairement hétéroclite : Simone, la comtesse de Noailles, Colette Willy, des archevêques, Hervieu, Claude Casimir-Périer* [etc...] » (*Correspondance Louis Gillet-Romain Rolland*, 1949, p. 245).

portent bien. » Recrudescence des orages domestiques, à la fin de l'année. Le 4 décembre, dans un billet à Pierre Marcel : « *J'ai eu une semaine terrible* [...] *et tu as bien vu, samedi soir, que ça chauffait* »; du même jour, à Pesloüan : « *J'ai perdu tout le terrain que j'avais gagné. J'étais dans un état où il faut serrer les poings pour ne pas graver un nom dans une écorce d'arbre. Depuis trois semaines, je n'avais pas fait ma prière. Il y a, dans le* Notre Père, *cette phrase terrible :* Que votre volonté soit faite. *Cette phrase-là ne pouvait pas me passer à travers les dents. Tant qu'il s'agit de demander, on est là. Mais quand il faut soi-même se lier les mains !...* » Décembre 1911, c'est le moment où Péguy commence ses *Quatrains*; le 13, il en envoie quelques-uns à Pesloüan, — dont celui que nous lisons, à la fin[38] de l'ouvrage, dans l'édition de la Pléiade, p. 1383 : « *O peine aux longs cheveux...* » Ce thème de la « *peine* » emplit les strophes que Péguy compose, entasse, dans un soulèvement de douleur, au mois de décembre 1911 (du 15 décembre, à Pesloüan : « *Ce soir, je ferai cent cinquante vers ; c'est mon seul assouvissement.* ») « *O peine, assise au seuil Du dur foyer* » ; « *O peine, seule épouse Dans la maison* » ; « *Peine juxtaposée Au même lit* » ; « *Peine couchée au long De l'homme au lit.* » Mais c'était dès le début que Péguy avait trouvé sa meilleure strophe, d'une affreuse netteté :

O peine aux longs cheveux,
Couchée au lit
De l'homme que tu veux
Enseveli

« *... que tu veux enseveli* »! que tu auras tout fait pour ensevelir...[39].

S'il en est à pouvoir s'enivrer de mots et de rythmes, soyons

38. On sait, depuis l'excellente étude de M. Onimus (Jean Onimus, *Introduction aux Quatrains de Péguy*, *Cahiers de l'Amitié de Charles Péguy*, 1954), que l'ordre (?) dans lequel ont été publiés les *Quatrains*, en 1941, par Marcel Péguy, est exactement contraire à l'ordre dans lequel ces strophes avaient été composées. Marcel Péguy les a publiés en commençant par le quatrain qui était au sommet de la pile, dans cette boîte où son père les avait placés un par un, — le premier de la pile étant évidemment celui que Péguy avait composé le dernier. Les textes, par conséquent, que nous lisons à la fin des *Quatrains* dans l'édition de la Pléiade, sont ceux que Péguy avait écrits les premiers.

39. Plus loin, pourtant, cette aube vague : « *Seule assise au foyer, Au coin du feu, Sur un banc de noyer, Voûtée un peu* »..., et cette sollicitation de la tendresse née d'une fraternité dans le malheur : « *O peine seule chère Jusqu'à demain, Dans ma grande misère, Prends-moi la main.* » Le 10 décembre 1911, à propos d'une remarque douce qu'avait eue sa femme, et qui l'avait laissé « *confondu* », disait-il, Péguy écrivait à Pesloüan ces

sûrs — c'est toujours ainsi — que la pire détresse est passée. Quand on chante, c'est qu'on ne souffre plus tout à fait pour de bon. Et Péguy ne s'en cache pas, devant Pesloüan. Oui, lui dit-il, le 15 décembre, oui « *je navigue dans un océan de peine* », mais ce n'est pas l'enfer, « *c'est du purgatoire, une peine transparente* »; elle est passée, « *la peine opaque* ». Et déjà, le 12, il lui avait avoué : « *Je serais moins rebelle si je n'avais point, dans le profond du cœur, le sentiment que je n'ai aucun espoir.* » Et il ajoutait, en souriant, ceci, qu'il reprendra plus tard dans ses conversations avec Lotte[40] : « *Il y a longtemps que je me suis aperçu qu'on m'a mis un ange gardien plus malin que moi. Vingt fois j'ai voulu pécher, non point en ceci seulement. J'entends des péchés sérieux et qui valent la peine de se déranger. Vingt fois, les circonstances ont joué avec une ironie littéralement hermétique pour me masquer le passage.* »

*
* *

L'année 1912 est celle des *Sonnets*. Nous pouvonc donc être certains d'avance qu'elle ne fut pas, pour Péguy, une année calme.

Le 1er janvier, presque dans les mêmes termes, il écrit à Pesloüan, à Pierre Marcel, à Mme Favre, à propos des « souhaits » traditionnels : « *Le souhait, la pensée même, est ce qui m'est le plus sévèrement interdit* »; et, le 4, à Simone : « *Que dire, quand il ne faut pas souhaiter ce qu'on désire et quand on ne veut pas entendre parler de ce qu'on souhaite*[41] *?* »

Le 15 avril, il est en pleine ardeur de création; ses *Quatrains*, toujours; « *trois cents de ces vers, hier; trois cents aujourd'hui; cent peut-être demain avant midi* ». Deux billets à Pesloüan, des 25 et 26 avril, le montrent content de miettes : « *Recevoir des*

mots assez bouleversants : « *C'est une femme secrète, qui inscrit tout, profonde, et avec laquelle j'espère que je me marierai un jour.* » Sur la lettre, dans la marge, Pesloüan a noté au crayon une phrase qu'avait prononcée Péguy devant lui : « *On s'épouse un jour, et on met dix ans à se marier.* »

40. Par deux fois, le 27 septembre 1912 et le 27 septembre 1913 (*Lettres et Entretiens*, 1956, pp. 143 et 173.)

41. Je place en 1912 ce billet du 4 janvier situé par les Tharaud en 1913. Je le fais en raison de l'étoite ressemblance qui existe entre son contenu et celui des billets du 1er janvier 1912 à Marcel, à Pesloüan, à Mme Favre. Mais je n'ai pas vu l'original qui renverserait peut-être ma conjecture s'il est bien daté, tout au long, du 4 janvier « 1913 ».

ménagements, dans la situation où je suis, a un prix infini »; « *je suis en présence d'une telle douceur et d'une telle science d'encouragement que les orages même s'apaisent un peu* ». La situation matérielle de B. est pour lui un souci qui ne le quitte pas, alourdissant le poids de tristesse dont l'accablent ses échecs littéraires après le si beau départ que lui avait arrangé, en 1910, la presse nationaliste — (30 avril 1912, à Pesloüan : le *Mystère des Saints-Innocents* est « *tombé dans un total silence* » ; « *dans un silence de plomb* », répète-t-il le 1er mai; « *il y a sur ce que je fais un commandement de silence*[42] ».) Le 21 janvier, Péguy conjurait Pesloüan de chercher pour B., grâce à ses relations nombreuses et opulentes, un emploi dans quelque « *pensionnat riche ou institution de cet ordre* ». En avril 1912, elle a décroché un intérim lucratif; mais, le 1er mai, Péguy apprend que l'intérim promis n'est accordé « *que pour deux semaines* » ; « *enfin, c'est peut-têre une fracture dans la mauvaise fortune !* » B. ne va, d'ailleurs, pas bien du tout; « *épuisement* », dit Péguy, le 12 mai; elle n'a plus de forces, plus de réserves.

Et voici le point où vient s'insérer la page de Simone. L'actrice était partie pour l'Amérique, le 13 septembre 1911. Elle allait revenir, passant par Londres et Newhaven. Elle débarquerait à Dieppe le 4 mai. Le 3, Péguy, un peu gêné, explique à Pesloüan qu'il se rend à Dieppe le lendemain, en automobile, avec Benda : « *Tu comprends bien à quel sentiment j'obéis en ne voulant pas manquer Simone après six mois d'Amérique, et cette affaire du* Titanic. » C'est ainsi que l'illustre « Faisane » aura la joie d'apercevoir, du bateau, un spectacle admirable : sa petite chienne « Papillon » — la pauvre chérie, depuis tant de mois délaissée ! — que hisse, à son intention, à bout de bras, sur le débarcadère, un Péguy orné d'une casquette à la mode, une casquette de « *chez Delion* ». Laissons la parole à la comédienne (Péguy est monté avec elle dans la voiture qui les conduit au château de Trie, propriété des Casimir-Périer) : à peine « *le moteur se mit-il à ronfler* » que Péguy « *se pencha vers mon oreille, afin de m'apprendre les mouvements de son cœur* »; *il me parla des* « *progrès envahissants d'un amour dont chaque détail, ingénument fourni,*

42. Rien de plus exact. La droite le croyait à elle, en 1910. Lorsqu'elle vit qu'elle s'était trompée sur son compte, elle décida de le perdre. Et cela dura jusqu'à sa mort. Alors Péguy cadavre redevint utilisable et l'*Action Française* avec l'*Écho de Paris* commencèrent sur sa mémoire, avec soin mutilée, cette entreprise d'annexion et d'exploitation frauduleuse qui connut, sous Vichy, sa période officielle.

dénonçait la pauvre réponse qu'obtenait sa ferveur »; « *à ses écrasantes activités, il volait* [...] *les minutes que réclamaient des visites quotidiennes; à un* [...] *budget mal équilibré, les quelques pièces d'argent qui lui permettaient d'aider, si peu que ce fût, un jeune ménage démuni* »; et Simone, compatissante, se taisait devant l'évidence du « *peu de goût physique* » — comme elle dit en son langage — que Péguy « *inspirait à l'objet de ses rêves*[43] ».

Le 7 juin, Péguy, qui a demandé un entretien à l'ancien aumônier de Sainte-Barbe, l'abbé Batiffol, converse longuement (« *une heure et demie* ») avec ce prêtre; il confie le soir à Pesloüan que tant de paroles dites, en vain, n'ont « *fait qu'accroître* [sa] *peine* »; et, dans la même lettre : « *Nous allons à un désastre* »; B., qui « *maigrit de jour en jour* » est en train de « *périr* ». Une semaine plus tard, le vendredi 14 juin 1912, au matin, Péguy prend la route de Chartres, pour son premier « pèlerinage »; il rentrera chez lui, à Lozère, le 17 juin, à une heure de l'après-midi, ayant abattu, à pied, plus de cent trente kilomètres. Si le texte futur — janvier-février 1913 — des « *Prières dans la Cathédrale* » donne au lecteur l'impression d'une grande paix trouvée là-bas[44], la lettre écrite par Péguy à Pesloüan le 21 juin 1912 (quatre jours après son retour) atteste, au moins, que ce bonheur avait été tôt compromis : « *Une fin de journée vraiment affreuse m'a confirmé dans cette assurance que l'on peut s'en remettre à moi du soin de conduire un long deuil. Que Dieu me garde de la jalousie charnelle, et d'une autre jalousie encore plus pénétrante, qui est la jalousie familiale, comme il m'en a gardé depuis deux ans, c'est tout ce que l'on peut raisonnablement demander.* » Elle est du 30 juin 1912, la lettre souvent citée, de Péguy à Mme Favre : « *Un jeune homme qui entre dans une famille devient fils ou reste étranger. Vous savez qu'on m'a contraint* [du côté Baudoin], *par quinze ans d'une résistance opiniâtre, à rester dans la deuxième situation.* »

C'est en juillet qu'il écrit l'*Épave*, puis l'*Urne*; le premier sonnet étant — ou se voulant — commémoratif; le second faisant comme si ce cœur, jadis à la dérive, n'était plus qu'immobilité et calme funèbre. Un billet à Pesloüan du 5, nous montre B. (elle est venue, rue de la Sorbonne, un moment, « *après six heures* ») « *plus accablée d'infortune que jamais* » et muette sur elle-même : « *Impossible de*

43. Simone, *op. cit.*, p. 225.
44. Et, le 27 septembre, racontant à Lotte sa visite à Chartres, Péguy lui disait : « *Toutes mes impuretés sont tombées d'un coup.* »

savoir s'il s'est produit quelque événement »; et, le 31 juillet, sur une page blanche, cette ligne unique (pour Pesloüan, toujours) : « *Hier, deuxième anniversaire de son mariage.* » Malade lui-même, et le foie rongé, Péguy travaille comme un fou, pendant cette fin d'été 1912, abandonnant ces *Mystères* de Jeanne d'Arc dont le public, décidément, ne veut pas, mêlant prose et poésie régulière, se débattant pour essayer, dans toutes les directions (*Grande Revue*, *N.R.F.*, *Revue des Deux Mondes*, *Correspondant*, *L'Opinion*, *Le Figaro*) de placer des textes, allant bientôt connaître une « *catastrophe* » de plus : la rupture avec Pesloüan [45]. En décembre, il est dans un tel désarroi qu'il met en branle Reclus, et Barrès pour une nomination qu'il sollicite à la Bibliothèque Mazarine.

Un peu d'apaisement, au début de 1913. Le 7 janvier, à neuf heures, ont sonné ses quarante ans. C'est alors qu'il compose ces *Prières* où l'on voit, grâce à Notre-Dame, une « *liaison* » se transfigurer en « *fidèle et noble attachement* » (« *Prière de Résidence* »). La « *Prière de demande* » repousse les apitoiements, dédaigne les complaisances que lui accorderait « *une amour soudoyée* ». S'il « aide » B., qu'elle ne se croie point tenue, pour autant, à des gentillesses où le cœur, ni le désir, n'auraient point de part. Et il fait le guéri, le grandiose :

Nous ne demandons pas qu'une âme fourvoyée
Soit jamais replacée au chemin du bonheur.
O Reine, il nous suffit d'avoir gardé l'honneur... [46]

45. Cette rupture, dont l'occasion fut une œuvre de Pesloüan écartée par Péguy (pour les *Cahiers*), eut une cause beaucoup plus profonde, et d'origine sociale. Péguy s'était servi de Pesloüan dans ses tentatives pour *faire carrière*; l'échec était total, non certes par la faute de Pesloüan, mais en raison de l'indocilité de Péguy; et ce dernier s'en voulait (les *Quatrains* ne se contentent pas de le dire, ils le crient) des habiletés trop semblables à des reniements auxquelles il avait consenti, dans son torturant désir d'être admis, reconnu, honoré, célébré. Le 29 octobre 1912, Péguy disait sans ambages à Pesloüan : « *Tu vis dans un monde où les* Cahiers *seront toujours considérés comme un cousin pauvre* »; et il précisait, le lendemain : « *Je suis le premier à reconnaître que mon système de valeurs a été complètement bouleversé depuis un an.* » Le 13 novembre il refusait à P. un entretien d'explication. Et, le 14, le fils du général répondait, hors de lui, au fils de l'épicière-rempailleuse : (il n'enverra pas cette lettre, mais la gardera dans ses dossiers) : « *De ce que tu n'as rien à dire, il ne résulte pas que tu n'aies rien à entendre. Tu l'entendras un de ces jours* [...]. *Les raisons pratiques suffisent à tout expliquer. Tout cela est, intimement, misérable et, socialement, grotesque. Ton orgueil et ton envie ont déjà gâté tant de choses* [etc...]. »

46. « *Prière de demande.* » Les *Prières* ont été écrites par Péguy en janvier et février 1913 (le 10 janvier il annonçait à Lotte qu'il allait s'y

Mais le voici plongé dans *Ève*, dès le mois de juin, *Ève* et tout son tumulte où tourbillonnent rancœurs, fureurs, gémissements, espérance. Comme il sait mal imiter cet Homère dont il disait dans *L'Aveugle*, en août 1912 :

Que d'autres soient savants de tout ce qui se sait.
L'aveugle vagabond sera toujours le maître,
Sous tout ce qui se dit, de tout ce qui se tait.

Se taire, c'est ce qui, toujours, lui sera le plus impossible; et son immense poème d'*Ève* — cette merveille; ce monstre — n'est qu'un débordement de son âme. « *Quarante vers aujourd'hui* », dit-il à Simone, le 2 juillet 1913; cela fait « *passer le temps, et ce qu'il y a sous le temps* ».

Péguy retourne à Chartres (second et dernier « pèlerinage ») au mois de juillet 1913, quittant Lozère le 25 juillet, à midi dix, pour y revenir, fourbu, le 27, à 14 h 30. Le 16 août, *Le Figaro* (qui, malgré l'intervention de Simone, n'avait pas inséré, l'année précédente, son sonnet « *Paris, vaisseau de guerre* ») donne — en le raccourcissant — son grand texte en vers : « *Sainte Geneviève, patronne de Paris.* » C'est lui, « Paris », dans cette pièce, lui et toutes ses contradictions. C'est lui

La ville chancelante et jamais adultère.

Le même jour, 16 août, il se dit à Romain Rolland « *constamment malade, et au bas d'une pente qu'*[*il*] *ne remonter*[*a*] *plus* ». Du 27 août : « *Passé une nuit affreuse. Il paraît que ce n'est pas assez de pleurer le jour !* » Et une lettre du 7 septembre, à Alain Fournier, nous apprend qu'il a l'espoir d'être engagé, « *l'année prochaine* », au collège Sainte-Barbe; on lui confierait « *la chaire de grec, en troisième et en seconde* ». Lui qui a dédaigné, en 98, l'agrégation [47], qui comptait alors sur son génie pour s'épargner la médiocrité d'une besogne d'enseignement secondaire! Avec quel navrement,

mettre. C'est dans le même temps (février 1913) qu'il s'ouvrit à Romain Rolland de sa mésentente conjugale : « *Sans la moindre hésitation, il me confia qu'il était absolument étranger à sa femme, à ses enfants, à tous les siens. Sa femme ne l'avait jamais aimé.* » Péguy précisa même à R.R. qu'il rejetait l'idée (R. Johannet l'a confirmé) de cette « *sanatio in radice* » dont lui avait parlé l'abbé Batiffol, « *car il ne voulait pas sentir un lien religieux entre lui et cette femme qui ne lui était rien.* » (Romain Rolland, *Péguy*, 1944, II, 55).

47. Aimablement, Pierre Lasserre, dans la *Minerve Française*, rappellera : « *Un normalien sans l'agrégation, c'est un fruit sec.* » (P. Lasserre, *Les Chapelles littéraires*, 1920, p. 143).

et quel dur effort pour accepter et dire que tout est bien, il commente, pour Fournier, cette bonne nouvelle possible : « *J'admire la sûreté avec laquelle je suis reconduit vers les métiers pauvres*[48]. »

Le 27 septembre, réservé comme toujours devant Lotte, il se borne à la seule mention de ces « *épreuves inconcevables, dans l'ordre privé* », au sein desquelles sa vie se passe, et un billet à Mme Favre, du 20 octobre, révèle la permanence de sa blessure : « *J'ai eu, hier soir, une crise de faiblesse* [...] *Je souffre autant qu'il y a trois ans.* »

*
* *

1914. Péguy n'a plus que quelques mois à vivre. *Ève*, publiée le 28 décembre 1913, s'est enfoncée, sans bruit, comme une pierre qui glisse, dans une eau morte. Alors, même ça, inutile ! même cette *Somme* foisonnante, frissonnante ! Et va-t-il perdre, à cause de la séparation, inévitable désormais, de Simone et de Claude Casimir-Périer, cette maison où il aimait aller, « *la seule où je pouvais me donner*, dit-il, *l'illusion de ne pas être un vaincu* » ? Le 24 février, il mendie auprès de Massis un article sur *Ève*, un « *papier* », « *quelque part* » ; « *le silence que l'on fait autour de cette œuvre me paraît dépasser la mesure* » ; les Tharaud, qu'il a déjà sollicités, « *m'ont répondu, à peu près, qu'ils avaient autre chose à faire* » ; et du 27 février, à Bergson : « [...] *solitude totale où l'on a réussi à me refouler* [...] ; *je travaille dans un tombeau* ». Quant à sa *Note conjointe* que la mobilisation viendra suspendre, nous avons vu la place qu'y occupe la pensée de B., l'obsession de B.

Le lundi 3 août 1914, en fin d'après-midi, à Paris, où il loge chez Mme Favre (il a pris congé des siens, à Bourg-la-Reine la veille), Péguy s'entretient avec B., pour la dernière fois. C'est le lendemain qu'avec ses hommes du 276e R.I., il s'embarquera pour l'Est. Mme Favre a noté dans ses *Souvenirs* ce que lui a dit, ce

48. Il y a dans le *Nouveau Théologien* (Pléiade, p. 190), un instant, en éclair (un éclair surveillé et dont Péguy détourne aussitôt la lumière), quelques lignes, quelques mots, où Péguy était sur le point de lâcher ce qu'il avait sur le cœur : si je n'avais pas été, jadis, ce don Quichotte imbécile, comme je l'écraserais, aujourd'hui, de ma gloire — cette gloire à laquelle j'avais droit, pour laquelle j'étais fait — le puceron Laudet et tous ses pareils ! « *Atteint, assailli aussi profondément* [...] *je repassai ma vie* » ; je regardai « *l'autre ligne* » de ma destinée, « *celle qui n'a pas été inscrite historiquement* » ; je vis « *l'autre Péguy, le Péguy allégé de tant de charges* [...], *le Péguy que je devenais si je n'avais point assumé à vingt ans tant de charges et de responsabilités publiques* [...] » Et vite, vite, il tourne court, et termine par le contraire de ce qu'il pense en réalité.

jour-là, ce Péguy qu'elle ne devait plus revoir; il lui a parlé de sa femme, de « *cet enfant attendu* [conçu en juin] *qu'il ne voulait pas, qu'elle a voulu* ». Mais quatre jours ne se seront pas écoulés que, de Coulommiers, le 7 août 1914, le lieutenant Péguy tracera cette ligne dans un billet qu'il envoie à la maison : « *Je ne croyais pas que je vous aimais à ce point.* »

Il écrit à B. du front, et B. ne lui répond pas. Le 22 août 1914, il dit à Mme Favre qu'il fait partir, toujours, quatre lettres à la fois : une pour sa mère, une pour sa femme, une pour elle, Mme Favre, « *et la quatrième n'est pas moins pure que les trois autres* »; mais « *B. est la seule dont je n'ai pas de nouvelles* ». Les *Feuillets mensuels* de l'*Amitié Charles Péguy* viennent de publier (nº 80, septembre 1960) cinq billets adressés par Péguy à B., du 16 au 24 août 1914. Le premier contient ces mots : « *Si je ne reviens pas, vous irez une fois par an à Chartres pour moi* », et, sur le même ton d'impérieuse tendresse (c'est un ordre) : « *Dès aujourd'hui, vous joindrez aux deux prières que je vous ai demandées pour tous les jours, les mêmes dans leur texte latin et une troisième en latin, que je copie pour vous.* » Suit, en majuscules, le texte dn *Pater*, de l'*Ave*, du *Salve Regina*. A la fin : « *Je vous embrasse fidèlement. Votre Péguy.* » Fin du troisième message (21 août) : « *Je suis votre fidèle Péguy.* Le cinquième n'est fait que de ceci : « *Lundi 24 août 1914. Journées un peu fatigantes, mais tout va bien. Je suis votre fidèlement dévoué Péguy.* J'ignore si d'autres lettres suivirent. Je pense que non. Le dernier billet qui parvint à Mme Favre est du 24 août 1914, également [49].

Péguy fut tué le 5 septembre.

IV

Voilà tout ce que nous savons aujourd'hui du long « *ouragan* » qui secoua la vie sentimentale et charnelle de Péguy. Ses ravages eussent été moins grands si cet homme n'avait été victime, en même temps, des pires déconvenues, et s'il n'avait éprouvé, au point où il l'a connu, le sentiment d'un complet échec, et d'une vie, sur tous les plans, manquée.

Jeune, il vivait sur de hauts desseins. L'ambition de la gloire s'y mêlait, sans doute; mais, avant tout, et dans un élan passionné,

49. Ce que nous connaissons des « lettres de guerre » écrites par Péguy à sa femme s'achève sur les mêmes mots que ses lettres à B. du 16 et du 17 août : « *Je vous embrasse fidèlement.* »

le Péguy de vingt ans voulait vouer sa vie à une œuvre humaine, à la construction d'une cité juste. Les choses du cœur prenaient pour lui l'aspect de faiblesses dont n'ont que faire les héros, et s'il s'était marié, c'était d'abord pour assumer pleinement la condition de l'homme, ayant la certitude que sa compagne regardait avec lui « *dans la même direction* ». Vint le désenchantement brutal, que Péguy appellera une « *commotion* », un « *formidable descellement* [50] ». Les assises qui sautent [51]. Un garçon qui ne sait plus où il en est, ni à quoi se prendre. Sa citadelle est démantelée. Il habite des ruines. Et c'est alors que, peu à peu, ce qu'il avait jadis repoussé et qui n'avait pour lui qu'une existance abstraite, prend corps, l'assiège, l'envahit. Cet homme vacant fait accueil aux délices qu'il avait décidé d'ignorer. Dans la solitude où il pénètre, l'amour au moins est une présence.

Péguy et B. ont-ils été amants? Tous ceux qui *savaient* le nient. Et François Porché, dans sa préface de 1941 aux *Œuvres poétiques complètes* (Pléiade, p. XXIII), n'hésite pas : « *pécheur en rêve* [...]; *jamais en acte* ». A tous les textes que nous avons déjà cités et des *Prières* et de *Sainte-Geneviève* et des *Quatrains* surtout (qui sont d'une telle nudité), ajoutons encore ces deux vers qui sont dans le manuscrit d'*Ève* :

> *Qu'ils ne soient point jugés sur un double adultère,*
> *Mais sur la liaison qui les a préservés* [52]

Il y a beaucoup de degrés dans la « faute », et quand même Péguy eût été « *préservé* » d'un parjure (la promesse « civile » qu'il avait faite, le 28 octobre 1897, engageait sa conscience autant qu'un sacrement) par la passivité de B. et le peu de réponse qu'elle donnait, semble-t-il, à ses vœux, il reste que, dans ses propres vers, Péguy laisse deviner chez elle des consentements, des offres peut-être, à quoi l'incitaient la gratitude et la pitié. Et il n'est pas sûr (rappelons-nous le billet à Pesloüan du 26 avril 1912 : « *une telle douceur* », « *une telle science d'encouragement !* ») il n'est pas sûr que Péguy ait toujours repoussé du même ton qu'en

50. *Cahiers*, III, 1 (1.10.01) et VI, 8 (10, 1, 05).

51. Je n'insisterai jamais assez sur la valeur indicative de ce paragraphe du *Cahier* III, 1 (1er octobre 1901) : « *Nous avons vieilli rapidement; d'amères déceptions nous ont rendus rèches; un dur apprentissage nous a rassis, des peines lourdes nous ont aggravés, mûris* [...] *Dès à présent, nous sommes assurés que le dernier regard que nous pourrons jeter sur le monde* [...] *sera beaucoup moins écarté de notre regard d'aujourd'hui que ce regard d'aujourd'hui n'est écarté du regard d'il y a deux ans.* »

52. Péguy, *Œuvres poétiques complètes* (Pléiade), p. 1481.

janvier ou février 1913, les consolations de la « *main enfantine* ». « *Remords* » est un mot, aussi, qui revient trop souvent sous la plume de Péguy pour qu'il nous soit possible de croire que sa peine avait la forme simple du « *regret* » : renoncement à un bonheur que l'on s'est toujours interdit. Une seule fois — mais une fois tout de même — Péguy fait entendre qu'il connaît la puissance de la volupté. Il est vrai qu'il l'oppose à la force, infiniment plus souveraine, d'un amour exempt des convoitises; il s'agit de la parabole du Fils Prodige (« *Un homme avait deux fils* »...) et « *quand une fois*, dit-il, *cette parole a mordu au cœur le cœur infidèle* [...], *nulle volupté n'effacera plus la trace de ses dents* » [53]. Les *Quatrains* — cette confession furieuse — ne sont pas seuls à nous dire le jugement qu'il porte sur son abaissement, sur son cœur « *pervers* », « *flétri* », « *moisi* », « *pourri* », « *souillé*»; il y a, dans *Ève*, l'antithèse de ce qu'il fut : « *flamme* », « *clarté* », « *fontaine* », « *eau-vive* », et de ce qu'il est : « *cendres* », « *vase* », « *marais* », depuis qu'à la « *jeune austérité* » succéda la « *morne luxure* [54] ». Et se souvenant, devant Mme Favre, le 28 août 1913, de ses « *vingt ans* », c'est avec une sourde plainte qu'il ajoute : « *Je voudrais bien être, devant Dieu, l'être de pureté que j'étais alors* [55]. ».

Que devons-nous penser, enfin, de ces mots échappés un jour — en 1949, devant Tharaud — à Bourgeois, André Bourgeois, l'archi-fidèle, le comptable des *Cahiers* : Péguy « *a nourri un bien autre amour que celui qu'ont connu certains d'entre nous* »? « *Puis il se tut*, dit Tharaud, *refusa d'en dire davantage et fit mine, plus tard, de ne plus se rappeler ce propos* [56] ».

Péguy condamne expressément l'adultère et l'union libre. Il dénonce, dans *Ève*,

cette double licence,
La licence d'aimer et celle de trahir [57].

Il met au nombre des « *armes de Satan* », dans la « *huitième journée* » de sa première *Tapisserie*, « *le désir et la femme* », « *le corps, l'âme contrainte* » et « *la mortelle étreinte* »

De deux amants impurs [...] [58]

53. *Porche du Mystère de la Deuxième Vertu*; O.P.C. (Pléiade), p. 624.
54. *Ève*, dans *O.P.C.* (Pléiade), pp. 1002 et 1012.
55. Reclus, *op. cit.*, p. 178.
56. Simone, *op. cit.*, p. 211.
57. Péguy, *O.P.C.* (Pléiade), p. 971.
58. *Id.*, pp. 849 et 851.

Mais plusieurs textes de sa main attestent que les fautes charnelles ne sont aucunement à ses yeux les plus graves. « *Les antipodes de l'Évangile* », dit-il, c'est du côté de l'argent qu'il les faut chercher; « *ce ne sont pas quelques livres de débauche qui sont les antipodes de l'Évangile* », c'est le compte en banque. Et il écrit même, dans sa *Note conjointe* : la prostitution, l'« *immense prostitution du monde moderne* », n'allons pas croire qu'elle vienne « *de la luxure* » ; « *elle n'en est pas digne* [sic] ; « *elle vient de l'argent*[59] ». Le « *pauvre garçon* » pour qui s'élève une prière dans sa « *Présentation de la Beauce* », nous le connaissons, nous savons comment il était mort, comment il venait de mourir, en décembre 1912. Un adolescent désordonné. Et néanmoins, pesant ses mots, Péguy prononce : « *C'était un être pur*[60] ».

[...] il était notre race
Et, vingt ans après nous, notre redoublement.

Et nous, écrit Péguy (« *nous* », c'est-à-dire moi), combien et plus que lui nous avons besoin d'intercession, ô mon Dieu, nous

Qui sommes plus grands sots que ce pauvre gamin,
Et sans doute moins purs et moins dans votre main[61] *!*

Ces « *péchés de la chair* », comme on dit, « *péchés du corps et du cœur terrestres* », ils sont « *de la chair* » et « *pas de la chair*[62] ». Dès que le cœur y participe, ils se transfigurent. Péguy expliquait à Lotte que, pour sa part, il distinguait « *deux sortes de péchés, deux ordres de péché totalement différents* »; ceux qui relèvent de « *l'orgueil, l'avarice, la cruauté* » — du « *fermer la porte* », — et qui constituent le mal en soi : les « *péchés de sécheresse* »; et ceux qu'il appelait « *les péchés de tendresse* », ceux qui font « *les bons pécheurs*[63] »

Nous sommes là au plus creux de Péguy, et où l'investigation est la plus malaisée. Le christianisme de Péguy ne s'est pas tout à

59. *Note conjointe*, dans *Œuvres en prose* (1909-1914; Pléiade), pp. 1446 et 1478.
60. *O.P.C.* (Pléiade), p. 903.
61. *Id.* p. 904.
62. *Porche* [...] dans *O.P.C.* (Pléiade), p. 581.
63. Conversation avec Lotte, du 27 septembre 1912 (*Lettres et Entretiens*, 1954, p. 143-144). Et Péguy, de même, distinguait deux sortes d'athées, comprenant les uns, ayant horreur des autres : « *Tout n'est point perdu, il s'en faut, avec un athéisme révolutionnaire* »*;* au moins, là, « *des flambées de charité* »*;* » *détournées* », mais qui, « *quelque jour, seront reconduites* »*;* tandis qu'« *il n'y a rien à faire avec un athéisme réactionnaire, un athéisme bourgeois* », parce qu'il est « *l'athéisme sans charité* » (*Un nouveau théologien*, dans *Œuvres en prose* (1909-1914), Pléiade, p. 893.)

coup surajouté à sa substance. Il en était partie constitutive; et à une profondeur telle que, ne pas tenir compte de cette réalité capitale, quand on s'approche un peu de Péguy, c'est se condamner à ne pas même avoir le plus petit soupçon de l'homme qu'il était, à *passer à côté*, net et sans rémission. Deux avertissements, fournis par les faits, sont à bien retenir : que Péguy fut élevé par une mère et une grand-mère « *inchrétiennes* » (le mot est de lui), étrangères autant qu'il est possible, à toute ferveur, toute vie religieuse même; — et que Péguy (c'est un prêtre qui vient encore de nous le redire avec une loyauté vigoureuse) « *a vécu, et est mort, anticlérical convaincu* [64] ». La découverte qu'il fit — car je pense que c'est le mot juste — de son christianisme latent, replié, innommé (rationellement rejeté même), il ne m'étonnerait pas qu'elle ait coïncidé avec ses premiers pas dans ce royaume où la « *connaissance du cœur* » devient une équivoque vertigineuse. Tels aveux, à peine esquissés, sur la « *détresse* » qui est le « *chemin* », nous invitent à cette hypothèse, et davantage encore ce paragraphe de la *Note conjointe* : « *Ce que l'on nomme la morale est un enduit qui rend l'homme imperméable à la grâce* »; avec leur « *peau de morale* », leur « *cuir* » de morale, les vertueux — les « *honnêtes gens* », comme dit Péguy, « *ou enfin ceux qu'on nomme tels, et qui aiment à se nommer tels* » — « *ne présentent point cette ouverture que fait une affreuse blessure* [...], *une cicatrice éternellement mal fermée* ». Ils ne « *présentent point* [attention!] *cette entrée à la grâce qu'est essentiellement le péché* [65] ».

L'adjectif « *charnel* », Péguy l'a pris, dans *Clio*, comme équivalent, comme substitut, de l'adjectif « *chrétien* ». Après le « *Dialogue de l'Histoire et de l'âme païenne*», vient le « *Dialogue de l'Histoire et de l'âme charnelle* », — autrement dit : chrétienne. Le christianisme, c'est là une des idées fondamentales de Péguy, n'a de sens que pour l'homme; pas pour l'ange [66]. L'homme est une âme dans un corps, unie à un corps, mêlée, mélangée à un corps. Il n'existe pas s'il n'a pas de corps, pas plus qu'une idée n'est vivante autrement que dans une incarnation. Et la chair, loin d'être maudite, une fois qu'elle a été créée, est promise, elle-même — *mutatur*,

64. *Feuillets de l'Amitié Charles Péguy*, N° 79, août 1960, p. 28; article du R.P. Duployé : « *Cet* homme de la paroisse *s'est voulu un banni, et la mort l'a peut-être sauvé de bannissements plus irrémédiables* [...] »
65. *Note conjointe, loc. cit.*, p. 1333-1334.
66. Et Péguy en veut à Pascal, dans sa *Note conjointe*, d'être un de ceux qui « *se défilent* ».

non tollitur — à la persistance éternelle. Notre malheur est seulement de nous tromper de route, et de « *lever* » sans cesse « *vers une pauvre fête* »

Un regard inventé pour une autre lumière.
. . . .
Un cœur dilacéré par l'ombre de l'amour.

*
* *

« *Fumeuse flamme* » ; « *cœur solitaire* » ; « *âme errante et seule* ». Tout cela qui ne ressemble guère à un *Alleluia*, c'est Péguy vu par Péguy, en 1912 et 1913. Mais une espérance enragée brûlait dans sa nuit, et ses semaines ultimes — ses semaines de guerre — furent ses grandes semaines de joie. Le « *sixième commandement* » ne l'embarrassait plus. De nouveau, comme à vingt ans, dans une ivresse, il regardait ailleurs.

Avons-nous avancé de quelques pas au moins dans la connaissance de Péguy? D'une ligne à peine. Nous prenons seulement conscience de ceci : qu'exception faire de la première *Jeanne d'Arc*, de 1897, toute l'œuvre poétique de Péguy (1909-1914), ses trois « *Mystères* », ses deux « *Tapisseries* », « *Ève* », tout cela a été écrit par un homme en proie à un « impossible amour ». Mais l'homme du fond? Le vrai Péguy? Nous ne connaissons jamais, en vérité, personne. Quelques vues obliques sur un être, sous des éclairages intermittents et incertains, nous ne pouvons prétendre à rien d'autre. C'est Péguy lui-même qui nous met en garde : « *Il ne faut jamais croire un poète sur ce qu'il dit* » ; « *il faut faire attention à ce qu'il a fait, et non pas à ce qu'il dit qu'il a fait*[67] ». Parce que, outre ce mensonge inséparable de la poésie dont parlait un jour Mauriac, il y a ce deuxième obstacle, bien plus infranchissable : que le poète lui-même s'ignore. *C'est moi*, dit un des *Quatrains* de Péguy,

C'est moi le prisonnier
Que je vais voir.

Visites difficiles, à un prisonnier masqué.

Henri GUILLEMIN

67. *Note conjointe; loc. cit.*, p. 1383.

Jan Blonski

LES RÉVOLTÉS CONFORMISTES

En novembre 1956 une nouvelle revue littéraire commença à paraître à Varsovie : *Wspolczesnosc* (La Contemporanéité). Cette revue, fondée par quelques jeunes gens, n'éveilla au début que des sourires sarcastiques. En effet, en pleine période de discussions politiques, et les plus enflammées, elle proclamait son désintéressement total de la chose politique; elle se rangeait en dehors des groupes littéraires existants et promettait des révélations artistiques qui, bien entendu, tardaient à venir; elle publiait des poèmes pâlots et des récits manifestement inspirés des nouvelles de Marek Hlasko; elle ne proposait aucun programme littéraire, tout en se lamentant continuellement sur le sort réservé, dans les lettres, aux jeunes débutants, qui n'ont pas de tribune pour s'exprimer et se heurtent à l'indifférence générale du public et des autorités.

Il y avait dans cette attitude quelque chose de très irritant : le ton hautain et agressif de la revue allié à un défaut total d'originalité artistique, amusait autant qu'irritait les milieux littéraires. Et pourtant — après plusieurs années et des avatars divers (tous les quelques mois la revue changeait de mécène) — *Wspolczesnosc* s'est acquis droit de cité : des dizaines de noms de jeunes écrivains ont illustré ses colonnes, elle inaugura quelques discussions littéraires particulièrement violentes, elle sut attirer dans son orbite presque tous les débutants, qui étaient légion. Aujourd'hui, elle paraît régulièrement tous les quinzes jours et son tirage est plus qu'honorable : 8.000 exemplaires.

C'est que *Wspolczesnosc* a été la première à pressentir un fait nouveau, qui n'est parvenu à la conscience des critiques qu'un ou deux ans plus tard, sinon pas du tout encore : que la révolution politique a été doublée d'une autre, celle des générations littéraires. En 1956, en effet, des jeunes gens nés entre 1930 et

1939 firent leur entrée dans la vie littéraire : une génération formée non pas tant par la guerre que par les premières années de la Pologne Populaire. Cette génération réservait plus d'une surprise aux adultes : elle s'est créé surtout un mode de vie particulier, observé avec épouvante par les « croulants ». Farouchement opposée aux traditions petites-bourgeoises, pieusement conservées par certaines couches de la société dans les années 1945-1956, cette génération se montrait aussi méfiante envers tout engagement politique précis. Elle adhéra spontanément à l'Octobre polonais. Pourtant elle n'avait pris aucune part dans la préparation du « dégel » : celui-ci était surtout le fait des activistes déçus des années 1950-1955, et *Wspolczesnosc* n'avait absolument rien de commun avec *Po Prostu*. Parmi les jeunes de vingt ans, personne, bien entendu, ne remettait en question le socialisme; on le traitait comme une évidence et un état de fait : aussi ne les intéressait-il que du point de vue pratique et nullement du point de vue idéologique. « Nous avons enfin en Pologne, pour la première fois depuis au moins deux siècles, une jeunesse non-croyante » — a pu écrire Jan Kott. En fait, cette jeunesse, réticente envers tous les systèmes établis, n'en avait pas moins (et je pense qu'elle les a toujours) des goûts propres et des mythes. Ce sont eux que je m'efforcerai de saisir.

On a écrit des dizaines d'articles sur les jeunes d'aujourd'hui. Tout cela équivaut à lire l'avenir dans le marc de café : quelques observations sporadiques ne sont là que pour confirmer des allégations préconçues. Seules des enquêtes sociologiques soigneusement faites pourraient nous apprendre quelque chose de relativement sûr, mais cela même ne serait pas encore probant, car les changements dans l'idéologie et dans les mœurs n'apparaissent en général que dans le petit peloton de tête d'une génération donnée; le grand nombre suit les chemins battus et les sociologues ne s'intéressent en général qu'au grand nombre. Il vaudra donc mieux, sans doute, nous limiter à la littérature, plus précisément même, au roman et essayer de voir comment les jeunes écrivains se voient eux-mêmes, comment ils voient les autres jeunes. La littérature nous révélera peut-être ou contribuera du moins à éclairer la situation intellectuelle de toute cette génération.

Wspolczesnosc n'était ni la première ni la seule; bien avant que la revue paraisse, la jeunesse artistique commença à s'exprimer

dans de nombreux petits théâtres et cabarets d'étudiants qui proliféraient comme champignons après la pluie, — et dont certains atteignaient un niveau artistique fort élevé, battant à plate couture leurs concurrents « adultes » professionnels. Il y avait beaucoup d'expositions, de soirées littéraires ou poétiques, des clubs de discussion. *Wspolczesnosc* entreprit de coordonner et de commenter toute cette activité : sa tactique était pleine d'enseignement. Elle évitait des discussions de principe; les programmes qu'elle propageait étaient ou bien très vagues, ou bien très généraux et d'une banalité à toute épreuve, mais elle manifestait avec beaucoup d'énergie ses goûts littéraires et surtout les négatifs, — attaquant inlassablement la tradition romantique de la littérature polonaise. Notons ici un premier paradoxe : dans la jeune génération la peinture abstraite et la poésie d'avant-garde, fortement teintée de surréalisme, sont de rigueur, mais le roman reste étonnamment « vieux jeu » : aucune recherche formelle, un ressassement continuel des vieux schémas du roman traditionnel. Ce qui plus est, les goûts que cette génération proclame (Kafka, Beckett, Faulkner) sont en opposition très nette avec sa création littéraire, où l'on ne peut déceler qu'une influence somme toute assez timide des Américains (Hemingway ou Steinbeck). Dans une enquête sur les écrivains préférés de cette génération, entreprise par la revue *Wspolczesnosc*, personne n'avait le mauvais goût de descendre au-dessous de Joyce, de Kafka et de Camus; pourtant dans les livres de jeunes prosateurs je n'ai pas trouvé (sauf deux exceptions, dont une constituait un démarquage assez impudent) trace de ces lectures.

En fait, il serait vain de chercher dans la prose de la jeune génération des réussites littéraires plus ou moins remarquables : il n'y a rien d'étonnant à cela, même si l'on pense que les jeunes écrivains polonais débutent en général plus tôt que les jeunes écrivains français, par exemple. Marek Hlasko et Slawomir Mrozek [1] se sont formés il y a quelques années déjà et pour cette génération constituent plutôt des modèles. C'est donc en tant que documents que j'analyserai les très nombreux débuts romanesques de ces dernières années, documents curieux, chiffrés en quelque sorte, car les jeunes écrivains fuient en général l'actua-

1. *Le premier pas dans les nuages* et *Le huitième jour de la semaine* ont été publiés en traduction française chez Julliard. Quant à Mrozek, le lecteur français peut se reporter aux *Temps Modernes* (n° 155).

lité et ne décrivent qu'à contrecœur et rarement les événements politiques et sociaux de ces quinze dernières années.

I

Les personnages que ces jeunes auteurs mettent en scène se sentent profondément *autres*. Par chacun de leurs gestes, par chacune de leurs expressions ils semblent affirmer : nous sommes différents, nous sommes autres, nous n'avons rien de commun avec les adultes. Cette « altérité » de la jeune génération est un mythè; aussi ne saurait-elle être mise en question. Spontanément ressentie, elle n'exige ni interprétation ni justification d'aucune sorte. Elle est, si l'on peut dire, la valeur suprême : elle n'a pas besoin d'être prouvée. En effet, c'est en vain qu'on y chercherait des arguments : cette altérité s'affirme d'abord par la négation, au moyen de déclarations et de goûts affirmés avec violence. Mais c'est un cercle vicieux : le sentiment d'altérité constituerait la seule preuve de cette altérité.

Mais où peut-on voir s'affirmer ce sentiment d'altérité? D'abord dans les mœurs que reflète cette littérature. Les milieux de jeunes, chose que tous les observateurs confirment, ont tendance à se renfermer sur soi : ils ont leur langage, leurs conventions, leurs modes vestimentaires, leurs distractions; à l'extrême, ils font semblant de ne pas s'apercevoir de l'existence du monde des adultes. « Contrairement aux générations qui l'ont précédée — note K. T. Tœplitz — la jeunesse d'aujourd'hui a tendance à se cramponner à son immaturité », — ajoutant, et là j'aurais quelque peine à le suivre, qu' « un observateur soucieux de l'interprétation sociale ne peut y voir qu'un recul devant les responsabilités ». Ce qui est surtout paradoxal c'est que les coutumes et les valeurs à travers lesquelles s'affirme « l'altérité » de cette génération ne valent pas à ses yeux pour elles-mêmes, mais seulement en tant qu'elles soulignent sa différence évidente par rapport aux « adultes ». Autrement dit, la définition de soi n'est en aucune manière un problème intellectuel, mais un problème de mœurs. Plus d'une fois *Wspolczesnosc* essaya d'entamer des discussions sur la jeune génération qui permettrait de saisir cette différence dont on parle tant et que tout le monde ressent, mais elles se soldaient en général par des conclusions très banales,

comme celle-ci, selon laquelle ce qui caractérise surtout cette génération et la différencie des autres c'est son anti-romantisme et sa réticence envers toutes les idéologies (pour ce qui est du premier trait, il est pour le moins discutable). On peut observer des phénomènes semblables dans toutes les couches de la société, et en particulier au sein de l'intelligentsia. Où serait donc la différence? Dans les œuvres des jeunes écrivains les déclarations d'altérité abondent : les personnages — dans les monologues et les dialogues — soulignent leur altérité et leur désarroi; ils incriminent soit la génération dont sont issus leurs parents, croupie dans la lâcheté et l'incompréhension des réalités contemporaines soit la génération de la guerre, hypnotisée par ses souffrances et sa biographie difficile (la résistance et les conflits sociaux des premières années après la guerre) — souffrances et biographies « dont on se fout aujourd'hui comme de l'an quarante ». On n'en sait pas pour autant qu'est ce qui est considéré comme réellement important, quels sont pour cette génération les problèmes qu'il importe de résoudre. De plus tous ces « vieux », méchants ou imbéciles, fatigués par les événements et conscients de la faillite des valeurs qu'ils représentaient naguère, n'essaient même pas de s'opposer aux jeunes. C'est en vain que nous chercherions en Pologne des exemples, si typiques pour la littérature bourgeoise, de révolte contre les impératifs et les interdits de la société établie : la forteresse se rend sans coup férir, il y a plein de révoltés mais à vrai dire il n'y a pas trop contre quoi se révolter. Très caractéristique, à ce point de vue, est l'aspiration commune à tous les personnages de la jeune littérature vers un drame « véritable », une vie « véritable » : ce n'est rien d'autre, en fait, que l'aspiration à des impératifs sociaux, à des liens que l'on peut accepter ou refuser.

Presque tous les livres écrits dernièrement par des jeunes auteurs recommencent sans cesse le même sujet : la rencontre d'un Jeune Garçon (ou d'une Jeune Fille) avec la Vie. Cette rencontre prend quelquefois un caractère quasi symbolique : le Jeune Garçon, en général peu individualisé, au passé presque inexistant, apparaît avant tout comme le représentant de toute la jeune génération, tandis que la Vie apparaît comme un antre noir, une menace imprécise, une nécessité au plus haut point haïssable. Dans le *Premier pas dans les nuages* de Marek Hlasko il y a une petite nouvelle qui résume somme toute assez bien

ce qui fut nombre de fois repris et accommodé à toutes les sauces depuis. Un enfant de dix ans observe par la fenêtre la chambre du narrateur. On s'aperçoit qu'il la pare de toutes les merveilles que lui souffle son imagination. Mais une fois qu'il pénètre à l'intérieur de cette chambre, il voit qu'il s'est trompé. Il dépose devant la porte du narrateur un petit sabre en bois, symbole de sa foi détruite. « Le monde se compose de quelques chambres pareilles à celle-là » — médite le narrateur dans sa mansarde grise et ennuyeuse. Bien sûr que le monde se compose de quelques chambres pareilles à celle-là. Et alors?

Des dizaines de livres reprennent cette situation à l'infini. En fait le petit garçon et le narrateur ne sont qu'une seule et même personne : c'est en elle que s'effectue le passage de la naïveté au savoir, de l'enthousiasme à l'amertume, de l'innocence à la déception. Les circonstances de cette rencontre avec la vie peuvent être différentes : la cruauté de la guerre détruit les rêves d'enfance (Kotowska), l'assouvissement érotique nivèle l'attente sentimentale (Leja), le cynisme des adultes rend l'amour bas et mesquin (Hlasko), la pratique quotidienne détruit l'image que le héros se faisait de lui-même (Minkowski, Patkowski), la réalisation des désirs apparaít impossible (Kabatc), un acte gratuit et cynique révèle sa vacuité (Iredynski). Comme on le voit, les circonstances seules diffèrent, mais presque en règle générale, les jeunes personnages se réservent le beau róle, le monde extérieur par contre révèle un visage hostile, revêche ou tout simplement incompréhensible.

On s'aperçoit fort aisément que tous ces jeunes auteurs répètent continuellement un schéma qu'on croirait plus qu'usé par le roman du XIXe et du XXe siècle : en effet, ils décrivent toujours complaisamment la crise de l'adolescence, la perte d'illusions inséparable des premiers pas que le héros fait dans la vie. Cette rencontre avec la vie constitue donc la forme littéraire du mythe de l'altérité : ce qui nous intéresse toutefois, c'est le contenu qu'elle révèle et qui nous permettrait peut-être de saisir cette différence fondamentale. Or, ce contenu fait presque entièrement défaut, ou du moins ne va-t-il jamais au-delà de l'évidence et du lieu-commun : on sait bien que les jeunes gens sont naïfs, sincères, avides de confiance et d'amitié, etc. etc. C'est là que le critique et le lecteur se fâchent : les jeunes auteurs essaient de faire passer ce qui ne saurait être que la forme pour le contenu : le symbole

est vide, la rencontre avec la réalité n'est en fait porteuse d'aucune signification poétique ou intellectuelle. Car cette dialectique primitive du sentimentalisme et de la cruauté de la vie trouve sa solution dans la vie même. Ce qui est pire, derrière le masque de la révolte apparaît plus d'une fois le visage du conformiste le plus vulgaire : les personnages du jeune roman en veulent au monde de ne pas ressembler à l'image qu'en donnent les livres pour la jeunesse... En fait, l'altérité ne saurait être vécue passivement, elle est toujours à faire. Or, les jeunes écrivains pratiquent une espèce de narcissisme : c'est de leur désarroi, de leur négation passive, de leur non-engagement qu'ils voudraient faire surgir leur altérité. Rien d'étonnant à ce qu'ils ressassent des lieux communs.

Le mythe de l'altérité nous révèle ainsi son imposture : en tant que telle la jeunesse n'est pas autre que la vie, car elle en constitue un fragment. Cette attitude naïve et purement négative empêche ces jeunes auteurs de franchir le seuil de la littérature... Les personnages des nouvelles lyriques se sentent perdus, désarçonnés et trompés, ils sentent le besoin de détruire, mais ne savent trop quoi au juste : ils ne ressentent suffisamment ni les liens sociaux ni les interdits moraux. Le schéma pourtant si commode de la révolte purement littéraire fait ici la preuve de son insuffisance : les jeunes auteurs exigent de leurs personnages de faire semblant d'être brouillés avec le monde, alors que le plus grand de leurs sujets de mécontentement consiste en la difficulté de trouver l'objet d'un amour durable. Le personnage croit avoir déclaré la guerre à la société, alors qu'il n'est qu'un adolescent prématurément éveillé et perpétuellement mécontent. L'amour est considéré comme un état de grace laïque, la maturité signifie que l'on est chassé du paradis et sa menace suscite une révolte naïve. Il est indéniable que même une telle attitude peut être à l'origine d'un développement et d'un mûrissement intellectuel, mais cela se termine d'habitude autrement, par un lit bien chauffé et des pantoufles commodes. Cette révolte sans direction conduit en effet fort naturellement à une acceptation sans choix préalable.

Ainsi les jeunes auteurs récusent le monde des adultes au nom de leur altérité qu'ils sont dans l'impossibilité de prouver. Quelquefois ils vont encore plus loin : ils se risquent à refuser la réalité. Ce refus prend différentes formes, dont deux méritent d'être

regardées de plus près : la ridiculisation de l'histoire et le retour à l'enfance au moyen des canulars.

La parodie — toute sorte de parodie — est omniprésente dans les théâtres d'étudiants. Son patron est Slawomir Mrozek, un écrivain un peu plus âgé que la génération de *Wspolczesnosc* : il a débuté en 1952. L'originalité de Mrozek consiste en ce qu'il a fourré dans le même sac la tradition petite bourgeoise du XIXe siècle, la bêtise provinciale des Clochemerle polonais, les obsessions romantiques et patriotiques, tellement répandues en Pologne ainsi que les erreurs et les déformations politiques des années 1948-1955. Il met tout cela sur le même plan, c'est ainsi par exemple qu'il décrit une séance d'éducation politique dans un asile de vieillards qui confondent les événements d'avant la Grande Guerre avec une loyauté inconditionnelle envers le pouvoir révolutionnaire établi. Dans le monde de Mrozek l'ennemi numéro 1 est le vieillard-idéologue sinistre et bouffon : c'est lui qui, en proie à la paranoia la plus pure, terrorise littéralement le jeune héros de Mrozek. Les idéologies ne sont que des formes vides qui étouffent leurs esclaves et se nourrissent de leur sang : nous vivons en plein XXe siècle, semble nous dire Mrozek, mais nos idées et nos concepts viennent tout droit du XIXe, de ces temps stupides et démodés.

L'humour de Mrozek inspira à coup sûr la représentation du *Roi Ubu*, donnée au théâtre étudiant de l'École Polytechnique, qui a été l'année dernière la coqueluche de tout Varsovie. Jarry plaçant l'action de sa pièce « en Pologne, c'est-à-dire nulle part », quelques jeunes gens résolurent de le prendre au mot et ils adaptèrent librement le *Roi Ubu* de façon à ridiculiser la tradition romantique et patriotique de la littérature polonaise. La Pologne a été privée de son indépendance pendant 130 années : cette situation crée une mentalité particulière, dont on peut observer jusqu'aujourd'hui les effets. En littérature tout était toujours subordonné à la cause suprême, qui était l'éveil de la conscience nationale, en politique un romantisme échevelé servait de boussole, qui ne tenait compte ni du nombre de victimes ni des possibilités concrètes de l'histoire. De nombreux écrivains — Mickiewicz le premier... — prétendaient donner un sens particulier aux souffrances de la nation polonaise, érigeaient l'histoire en mythe, parlaient du « Christ des Nations », etc., etc. Tout cela parait aujourd'hui à la jeunesse une forme vide de sens et infi-

niment ridicule, rejetée dans les poubelles de l'histoire. L'histoire de la Pologne est aujourd'hui désacralisée : c'est une histoire comme une autre. Rien de plus sain au premier abord, mais la raillerie va plus loin : bientôt c'est l'histoire tout entière qui n'est plus considérée que comme un amas de non-sens, n'ayant aucun rapport avec la réalité. On observe comme une rupture de la continuité de l'histoire : c'est ainsi que l'on raillait dans le *Roi Ubu* les poèmes patriotiques écrits pendant la dernière guerre. Cette attitude est reliée à un antimilitarisme des plus farouches : la guerre semble une espèce de jeu bouffe, aussi macabre que ridicule. L'altérité de cette génération consisterait donc, entre autres, en un refus de l'altérité nationale considérée jusque-là comme un article de foi. Mais comment peut-on se libérer du fardeau de l'histoire? On le peut de deux façons : par l'exorcisme et par la compréhension. Seule, cependant, cette seconde est radicale : l'histoire constitue le meilleur remède à l'histoire. Les deux tendances apparaissent au sein de la jeune génération, cependant les exorcismes sont infiniment plus bruyants. Ils portent en eux un danger d'appauvrissement, car il n'est pas facile de renier ses origines, et un risque d'aveuglement : la bouche fulmine des anathèmes contre le passé, mais le cœur sent toujours à l'ancienne. Il y a donc dans cette attitude un grain de raison : c'est à juste titre qu'on rejette dans le dépotoir de l'histoire les formes périmées, mais il y a aussi un grain de folie, dans cette exigence de voir enfin l'histoire nous fiche la paix. En pratique, cela se traduit ainsi : plus il y a d'amertume et de virulence, plus il y a de raison, plus il y a d'humour folâtre, moins il y a de raison. Bien sur nous sommes tous fatigués par l'histoire. Mais l'histoire n'est pas encore fatiguée de nous.

Cette limite qui départage l'amertume d'avec l'humour folâtre et sentimental a été aisément franchie par Afanasjew. Ce jeune poète de Gdansk, humoriste et comédien à ses heures, nous dit ni plus ni moins qu'il refuse de jouer au monde qui a été construit par les adultes. « Je suis né le 11 septembre 1932 à Venise. Mon père était jockey, ma mère dame de pique. Je vivais en Italie sous le nom d'emprunt du comte Ciano, à Paris sous celui de Joséphine Baker. Je suis venu en Pologne en même temps que les chercheurs d'or. J'avais faim... J'ai donc vendu mon père aux kidnappers et j'ai mis ma mère au clou... »

Afansjew doit incontestablement beaucoup à Mrozek. Son

livre, intitulé *La Mouche et l'Ange*, se compose de deux parties. Dans de petits récits venimeux nous voyons réapparaître les motifs railleurs de Mrozek : le soldat, le prêtre et le provincial y étouffent du trop plein de leur dignité. Mais dans les textes qu'il nomme « scénarios de film », plus proches, semble-t-il, du cœur de l'auteur, il nous présente un monde enfantin et sentimental, qui n'obéit qu'aux lois de la couleur, de la surprise aimable et de l'étourdissement. Afanasjew s'est renfermé dans la société de la fin du XIX[e] siècle : il adore le temps des premières automobiles, des voilettes, des robes longues et des barrières sociales très strictes. Il décrit « la belle époque » avec ironie et un humour qui n'est pas sans rappeler celui des surréalistes, bien qu'il soit totalement privé de venin et qu'il révèle plutôt la sympathie et la nostalgie. Afanasjew recherche le jeu gratuit et le passé petit-bourgeois lui paraît tellement lointain et anodin qu'il s'en sert comme de prétexte à des associations amusantes et badines. Je n'attaque pas l'humour absurde d'Afanasjew, au contraire, j'aime beaucoup les non-sens, à condition qu'ils démasquent quelquefois des sens. L'humour absurde détruit, dissout, passe au vitriol la bêtise, la routine et la dignité boursouflée, quelquefois aussi il fait surgir la poésie. C'est parfois le cas chez Afanasjew, mais le plus souvent toute cette féerie en rose ennuie : elle ne signifie que refus de participer à la réalité. La *satire* d'Afanasjew rejoint celle de Walt Disney : il en arrive à s'attaquer au petit canard désobéissant et au bon vieux monsieur qui navigue sur l'océan dans une coquille de noix.

L'œuvre d'Afanasjew est à plus d'un sens exemplaire : elle démontre bien en tout cas qu'une génération — qui se complaît en elle-même tout en tournant obstinément le dos à l'actualité — ne peut que retomber en enfance. Celui qui ne veut pas jouer au monde des adultes et qui est incapable d'inventer un sien propre — redevient nécessairement un enfant. Afanasjew n'est pas isolé. Les nostalgies infantiles envahissent périodiquement les programmes des cabarets et de théâtres d'étudiants. C'est un jeu assez insupportable quand on a vingt ans, de faire comme si on en avait quatorze. Insupportable, mais symptomatique.

II

Le personnage des jeunes auteurs ne se sent pas seulement différent, il n'y a pas que son altérité qu'il jette en défi au monde des adultes. Il est aussi profondément malheureux. Le sentiment du malheur était, bien sûr, inconnu de la littérature des années 1948-1955 : le héros (quelles que fussent les difficultés auxquelles il dût faire face) accédait toujours au salut et à la sérénité d'âme par l'entremise du collectif. Mais aussi le héros de la littérature du temps de guerre — bien que plongé dans un univers d'horreur authentique — n'était pas un martyr mais un stoïcien grave et sérieux : bien que vaincu par le destin, il en était vainqueur aux yeux du lecteur. Il était racheté par sa vertu, par l'histoire ou la souffrance, au fond de la cendre apparaissait le diamant, « gage d'une victoire éternelle ».

Autant d'écrivains — autant de conceptions du malheur : toutes ces motivations, les unes s'ajoutant aux autres, aident la nouvelle génération à prendre conscience de soi. Les jeunes héros du *Premier pas dans les nuages* de Marek Hlasko se sentent d'abord et avant tout trompés : c'est dans le mensonge qu'ils voient le péché mortel du XXe siècle. Il y a bien à cela une raison politique — les récits de Hlasko ont été composés entre le XXe Congrès et les événements de l'Octobre polonais, mais cela va plus loin, cette conscience d'être trompés concerne tout l'héritage du passé, la crise des valeurs n'épargne pas un aspect du monde extérieur. « Tout le monde triche, et moi je ne sais pas être heureux » — voilà à peu près ce que nous répètent tous les personnages de Hlasko. Ils s'enferment dans le geste mi-trivial mi-tragique de recherche... non, pas de recherche de la vérité, ce monde est aussi éloigné que possible des inquiétudes métaphysiques, recherche plutôt de la pureté, d'une innocence primitive; de la pureté en toutes choses mais avant tout dans les choses de l'amour. Pour Hlasko l'amour est ce qui permet de jauger le monde et même s'il porte une accusation contre les conditions politiques c'est en tant qu'elles rendent plus difficile ou impossible l'amour. Hlasko ne cesse de s'étonner de la tricherie des autres et ne cesse de se révolter contre elle : s'il concède à l'amour rang de valeur suprême, c'est pour, hypocritement, mû par

l'envie, la déception ou le désir de vengeance, mieux la rouler dans la boue. Plus on va dans l'œuvre de Hlasko plus ses personnages sont naïfs, innocents, malheureux et plus le monde qui les entoure bas, hostile et ignoble. Au point que l'écrivain en arrive à un paroxysme de refus impuissant : puisque je ne sais pas être heureux je déverserai des flots de peinture noire sur le monde qui m'entoure et je me plongerai moi-même — par l'entremise de mes personnages — dans le désespoir et le malheur le plus sombre. Ce regard apocalyptique qu'il promenait sur la société mit enfin Hlasko en conflit ouvert avec les autorités, il émigra. Mais il ne fait aucun doute que les jeunes lecteurs se reconnaissaient dans les personnages de ses nouvelles, surtout les premières.

Parallèlement, les premières nouvelles de Kotowska, Leia, Kabatc ou Minkowski constituaient un registre ouvert de calamités sociales, observées par les yeux d'un héros jeune et innocent. Le point de départ était parfaitement raisonnable : il ne faut pas mentir aux enfants; rien de plus urgent que les écoles et les logements; il est impossible de vivre avec 1 000 zlotys par mois. Mais d'emblée le raisonnable se transformait en histérie, en mythe du logement, en métaphysique de la télévision et de l'automobile. Les jeunes écrivains contemplaient les problèmes difficiles de la société à travers des lunettes de petits-bourgeois. Tout serait-il subordonné à la possession et les attributs d'un luxe facile (et combien dérisoire) : un beau costume, un scooter, une voiture, décideraient-ils de tout? Les jeunes écrivains semblaient croire que oui : ils ont fourni des exemples nombreux de cette histérie de la pauvreté qui s'est emparé d'ailleurs de la société polonaise tout entière. Plus d'une fois ils troquèrent leur sentiment d'être trompés contre la nostalgie de la possession : c'était faire preuve d'un conformisme qui ne valait pas mieux que la docilité avec laquelle, récemment encore, les écrivains exécutaient les consignes de la propagande. Ils rejetaient sur le monde extérieur la responsabilité du malheur lui opposant en même temps un héros qui, du fait même de sa jeunesse, serait en droit de tout exiger : s'inspirant dans une grande mesure de Hlasko, ils définissaient aussi avec plus de précision les sources du malheur que ce dernier ne faisait qu'esquisser.

C'est ainsi que Kotowska, dans quelques bonnes nouvelles, décrivait la guerre observée par les yeux d'un enfant : c'est là-bas,

au sein des années noires de l'occupation qu'elle voyait la source de tout le mal (et, bien entendu, c'est l'amour encore qu'elle lui opposait, l'amour d'un Allemand et d'une Polonaise, deux enfants, amour d'ailleurs parfaitement invraisemblable, mais symptomatique). A côté des souvenirs de guerre apparaît très distinctement un autre motif : le mépris des adultes. Souvent voit-on accuser la fourberie des parents : le père parle d'une façon et, par crainte de représailles, agit lui-même d'une autre, la mère prend grand soin de l'éducation de sa fille, mais elle-même, soit par goût soit par cynisme, mène une vie des plus dissolues. Le ton de la jérémiade commune, fréquent dans ces œuvres (comme dans d'autres) exaspère à proprement parler la critique. C'est en ces termes qu'Andrzej Kijowski raille cette attitude d'irresponsabilité : « moi, en fait, je n'existe pas (semble nous dire le jeune écrivain), moi je suis nous, nous sommes nombreux, nous sommes nés en des temps étranges et difficiles, nos pères guerroyaient, nos mères couchaient, nos professeurs mentaient, nous sommes des ignorants, des salopards peut-être, mais que faire, toute notre génération est comme çà — voilà ce qu'il semble nous dire et il se sent autorisé par l'histoire à ignorer dans son balbutiement les règles les plus élémentaires de la grammaire... »

Tous ces jeunes écrivains, Kotowska, Leja, Kabatc, Minkowski ont un trait en commun, à savoir une conception absolument passive du bonheur. L'échec équivaut à la rupture de l'état de béatitude; l'amour s'associe en règle générale à la passivité et au désir de posséder. Il ne part pas en guerre contre le monde des adultes, mais permet de trouver un petit coin d'où ce monde apparaît comme invisible. Il n'y a que l'éblouissement primitif des sens, le silence et la non-réflexion. (Il est curieux de voir combien la société reste peu différenciée dans toutes ces œuvres, elle est absente ou bien présente comme un tout opaque, homogène et hostile; ce sont plutôt les choses qui sont cruelles : les instincts, la crise des logements, l'inconstance du désir.) Rien d'étonnant à cela : la mythologie de la génération est aussi conséquente que naïve : si la jeunesse est considérée comme un état de grâce laïque, le bonheur doit nous apparaître comme quelque chose de donné... Comme quelque chose aussi d'assez fragile : car plus le héros fait connaissance avec le monde, plus minime lui apparaît la chance du bonheur. Il est impuissant et livré en proie aux forces hostiles. Si jusque-là cependant il ne se préoccupait

que de ses problèmes personnels, chez Terlecki, Kaider, Patkowski il affronte la totalité de sa situation, fût-elle reproduite symboliquement ou fragmentairement.

Wladyslaw Terlecki fut le premier à affirmer avec autant de force le sentiment d'impuissance qui depuis reviendra continuellement dans la jeune prose. Le mensonge peut être démasqué (ne serait-cė qu'intérieurement), on peut aussi comprendre sinon accepter la pauvreté, le vrai désastre c'est que toute action soit si irrémédiablement vouée à l'échec. Dans *Voyage sur le faîte de la nuit* Terlecki fait répéter aux personnages de ses nouvelles toujours le même geste vain et inutile qui les ramène inexorablement au point de départ. Terlecki est un obsédé de la claustration : il place ses personnages dans d'affreuses mansardes, dans de petits trous perdus, dans des camps où ils ont été enfermés on ne sait trop ni pour quoi ni par qui. Ce qui plus est, Terlecki assimile l'existence provinciale à l'univers concentrationnaire. Aussi bien ici que là — dans l'ennui, la monotonie et la solitude, parmi l'hostilité croissante des objets — rien ne peut plus jamais arriver. Un acte ne saurait ici avoir raison de la force d'inertie que lui oppose la matière morte, mais tout le monde rêve d'un acte impossible. « Rien n'a plus d'importance aujourd'hui » — répètent continuellement les personnages de Terlecki, pauvres marionnettes qui se meuvent avec la malhabileté des automates. C'est très ennuyeux et monotone, en dépit de visées littéraires fort ambitieuses : Terlecki jette son accusation à la face d'un monde qu'il ignore, les affabulations des récits ne font qu'illustrer mécaniquement l'impuissance et le malheur du narrateur, derrière la stylisation à la Kafka on voit dépasser le bout de l'oreille de la plus enfantine des naïvetés.

Tandis que les personnages de Terlecki, comme foudroyés par l'impuissance. attendent désespérément on ne sait quoi, ceux de Patkowski et de Kaider — qui sont soldats et pour cause — ne découvrent leur impuissance que dans l'action. *Les Scorpions* comme *La mort est une lumière* sont des paraboles sur l'aliénation atomique de l'homme contemporain. Paraboles? Mais bien sûr. Ces deux écrivains considèrent le conflit des deux camps en présence, qui fait que le monde risque à tout bout de champ son anéantissement, comme une chose absolument insensée : ils ne comprennent pas au nom de quoi pourrait-on faire courir à l'humanité le risque d'une nouvelle guerre. Mais il est difficile

de le dire tout net, ils craindraient d'être accusés de défaitisme, de pessimisme, etc. Aussi Patkowski transporte-t-il son livre en Amérique, en relatant le raid d'un bombardier avec une bombe atomique à bord : l'avion laisse tomber sa bombe par inadvertance et le pilote se suicide. Quant à Kaider, il raconte l'histoire d'une patrouille blindée d'une armée internationale (qui n'est pas sans rappeler les formations du pacte Atlantique) qui s'égare dans la débâcle des premiers jours de la troisième guerre mondiale. Tous les deux tentent de donner à leurs livres une dimension symbolique, tous les deux aussi expriment au plus haut degré la peur atomique, plus communément répandue, semble-t-il, dans leur génération que parmi les « adultes ».

Mais ce ne sont pas de « vrais » Américains que Patkowski met en scène : c'est lui-même, ses amis, sa génération qu'il place aux commandes du bombardier atomique. Le pilote de Patkowski refait pour son compte l'expérience qui est celle de la génération de l'auteur. Il a été trompé : il voulait construire des avions, et il a été obligé de transporter des bombes atomiques. Il est impuissant : il n'a rien à voir avec tout cela, mais personne ne se soucie de lui demander son avis.

Kaider met aussi en scène des soldats qui ne croient pas à la victoire. Leur chef, un vieil officier de carrière, se confie à un brigadier : « Nous combattons au nom de grandes idées, pour nous c'est une affaire d'honneur et de patriotisme. Nous sommes les seuls à combattre encore avec conviction. Mais eux, ils sont différents... Ils sont capables de tuer... mais ils ne veulent pas combattre. La guerre... ils ne veulent plus connaître ce mot. Ils pensent trop pour de simples soldats... » On voit apparaître ici la même barrière des générations, qui était déjà apparente dans le *Roi Ubu*. Le patriotisme nationaliste et conquérant est devenu un mot vide de sens et il n'y a pas d'idée qui puisse justifier la guerre. C'est une anti-valeur, c'est le mal absolu. Les jeunes écrivains se servent d'oppositions assez primaires : les partis pris idéologiques (incompréhensibles pour eux) mènent tout droit au désastre; l'attachement aux valeurs simples, à « la vie » assez imprécise, aux charmes de la jeunesse leur paraît la seule chose sensée en ce monde.

Ainsi donc tous ces écrivains conçoivent leurs jeunes personnages comme des victimes : victimes de la lâcheté des pères, du dévergondage des mères, de la cruauté des soldats, du mensonge

des politiciens; victimes du cynisme, de l'impuissance, de la guerre ou de la misère. Mais la victime n'est-elle pas, dans une certaine mesure, elle-même coupable? Plusieurs écrivains se sont posé cette question, mais un seul y a apporté une réponse intéressante, Stanislaw Stanuch.

« Un portrait de mémoire » de Stanislaw Stanuch accumule toutes les motivations avancées déjà par les autres jeunes auteurs. Mais il les prive de pathétique et d'exotisme : il suit pas à pas son héros grotesque et tourmenté dans la vie quotidienne. Ce héros est lui aussi « trompé » comme tous les autres, il a été défini une fois pour toutes par la guerre, son enfance misérable, les humiliations qu'il a subies. Déçu par l'amour, il n'a pas non plus d'amis; il ne fait qu'attendre impuissant, dévoré par les soucis et l'angoisse.

Et cependant il a fait déjà son choix, un choix devant lequel tous les autres ont reculé : il a rejeté une fois pour toutes les valeurs que les autres reconnaissent encore dans le secret de leurs cœurs. « J'ai abandonné toute pensée de « carrière »... Je ne gagne que le strict minimum pour ne pas mourir de faim... Je n'ai pas d'argent. Je n'ai rien à manger. Et pourtant je ne me laisserai pas provoquer, je ne me laisserai plus jamais prendre à leur « carrière ». [...] J'ai commencé cette lutte inégale avec le monde et il faut que je la poursuive. Je sais dès le début qu'il a assez de forces pour me broyer — mais il faut que je lutte, même jeté à terre il faut encore que je lui rende ses coups. Il faut que je travaille à préparer son triomphe sur moi... Il n'y a pas d'autre solution. »

Un portrait de mémoire est un grand monologue dans lequel s'estompent les limites entre le rêve et la réalité, le souvenir et le présent, le passé et le futur. Ce livre est pourtant assez équivoque : le héros essaie de parvenir à la « vérité » (sa vérité, donc conscience de soi qui implique déjà un choix de valeurs) — mais en rejetant d'avance toutes les coordonnées que pourrait lui offrir le monde extérieur. Car la conscience a privé les choses de leur ordre, de leur fin en soi, de leur sens, elle a privé les hommes de signification et de consistance et maintenant elle essaie de se définir elle-même, mais elle n'a plus par rapport à quoi ni à qui. Cette démarche est tragique et risible à la fois. En même temps qu'il accuse le monde, Stanuch charge impitoyablement son héros. Il désespère avec lui pour le ridiculiser l'instant d'après. C'est

pourquoi *Un portrait de mémoire* sait être quelquefois fascinant, bien qu'il soit, plus souvent encore, malhabile et naïf et irritant, à chaque fois que le héros nous présente, avec son habituelle mauvaise foi, la somme de ses souffrances « imméritées ». Dans le roman de Stanuch le sentiment du malheur, commun à cette génération, est certainement le plus dense, mais il est aussi nié par la raillerie et l'ironie, ce qui lui confère, assurément, un rang littéraire bien plus élevé.

III

« L'amour remplaça la politique en littérature » — écrivait un critique en 1956. En effet, la politique constituait le thème central (unique à vrai dire) du réalisme socialiste, tandis que les jeunes écrivains, qui débutent à partir de 1955, ne s'intéressent plus qu'à l'amour. Le seul fait de s'occuper des problèmes de l'amour leur semblait un gage d'anticonformisme; n'a-t-on pas vu, avant eux, des écrivains mis au pilori pour avoir abordé des conflits érotiques, indépendamment de la solution qu'ils leur donnaient? Ces interdits ont donné à l'amour une teinte « révolutionnaire » : il constituait un refuge devant l'importune omniprésence du social, devant l'uniformisation qui menaçait de diluer l'individu dans une masse anonyme. L'amour (en littérature) s'est donc révolté contre le monde et comme toute valeur lui était déniée, il se proclama lui-même valeur suprême. Ainsi naquít un autre mythe de cette génération : l'amour d'autant plus sacré qu'impossible. Les amants sublimes de Marek Hlasko ne peuvent jamais se rejoindre, soit que leurs conditions matérielles les en empêchent, soit que leur amour se trouve, à la base même, avili et sali par les regards indiscrets du monde. Dans *Le huitième jour de la semaine* il y a une scène quasi symbolique : deux jeunes gens qui s'aiment d'amour tendre passent le long d'une file de « témoins » cyniques qui font éclater leur déception et leur désespoir dans les injures et les insinuations les plus grossières. Hlasko savait pertinemment ce qu'il faisait : aussi longtemps qu'il interdisait l'amour à ses personnages il pouvait le sublimer à souhait.

Mais si l'amour est cependant possible? Chez les imitateurs de Hlasko — Kotowska, Leja, Minkowski — les jeunes gens et les jeunes filles se ruent vers l'amour sans tenir compte des interdits

que multiplie la société : ils expriment ainsi leur révolte contre la tradition petite bourgeoise et le puritanisme « socialiste » des organisations de jeunesse, qui rivalisait avec succès avec celui de l'Angleterre victorienne. En littérature l'amour commence à se faire facile : tout le monde couche avec tout le monde. La déception ne se fait pas attendre : les héros (et surtout les héroïnes) de Leja ou de Kotowska découvrent la vérité lamentable et assez infantile que l'amour — en tant que tel, en tant qu'il ne se relie pas à un choix de valeurs délibéré — ne veut absolument rien dire : il est purement accidentel et injustifiable. Mais ils ne veulent pas en convenir : aussi cherchent-ils le salut dans la mythologie du sentiment. Et c'est ainsi, ô surprise, que naît de la révolte et de la déception la fleur bleue du sentimentalisme. Car que serait-il d'autre, sinon la foi aveugle et passive en la toute-puissance et en la réalité suprême du sentiment, sinon la certitude que le bien-être érotique est capable de tout concilier et d'apporter une solution à tous les problèmes? Il n'y a guère de Gide ni de Lawrence parmi les jeunes écrivains; ils ne luttent pas pour la liberté sexuelle, car ils ne connaissent pas d'interdits en cette matière, leur sensualité n'est que le masque de leur sentimentalisme. Leurs personnages ne cessent d'attendre un miracle : ils semblent croire que l'amour leur apportera quelque chose qui les changera et les sauvera, mais ils ne savent pas quoi, tout ce qu'ils peuvent faire c'est attendre, ils vont d'une déception à l'autre et recommencent à zéro. Le très mauvais roman de Kleczkowska sous le titre significatif *Demain je ne serai plus un mystère* est un monument de ce sentimentalisme naïf; si je m'en occupe c'est uniquement parce qu'il cumule tous les lieux communs érotiques que l'on rencontre chez la plupart des jeunes écrivains.

La dialectique psychologique de Kleczkowska ne connaît que deux termes : le sentiment du mystère et celui de la déception. L'amour apparaît comme une promesse fascinante, quelquefois sévère et dangereuse, d'autres fois molle et attrayante, mais il se réalise toujours comme un retour à la banalité quotidienne, à la solitude et à l'accidentel. Il n'y a pas de désirs impérieux, mais toujours l'attente du moment où l'amour révélera à la femme son propre visage, étonnamment neuf et surprenant. Où — à ses propres yeux — elle deviendra une autre... Kleczkowska répète sous des formes différentes, depuis l'initiation brutale,

à travers les amertumes de la vie conjugale et l'inanité des aventures estivales jusqu'aux rêveries impuissantes de la femme mûre et abandonnée la même contradiction fondamentale : celle qu'il y a entre la conviction que l'amour doit (soudain, comme par la grâce des cieux) révéler à la femme son propre « moi » mystérieux et la pratique érotique, aussi accidentelle que décevante. Cette contradiction ne peut être résolue que dans l'attente, plus précisément dans le moment très court, mais comme chargé d'une étrange électricité, qui précède l'accomplissement. Et c'est pourquoi les héroïnes de Kleczkowska courent après ces moments comme des chiens à la poursuite de leur queue, sans jamais remettre en question la banalité dérisoire de cette dialectique sentimentale.

Les héroïnes de Kleczkowska, enfermées dans la carapace de leur entourage petit-bourgeois, dépendent toujours, en dernière instance, de l'homme. Condamnées à la passivité, elles ne peuvent qu'attendre. Il en va bien autrement chez Magda Leja, dont les livres jouissent d'un crédit certain parmi la jeune génération. Celle-ci nous présente ses héroïnes comme des femmes « libérées » — mais libérées comme à demi et assez étrangement. Ces jeunes — en général très jeunes — filles ont rompu avec tous les préjugés dont leur entourage était imbu, elles ne peuvent pas se plaindre de manquer d'aventures, ce serait plutôt le contraire. S'attaquant courageusement aux hommes, elles se plaignent néanmoins de ne pouvoir fixer leur amour durablement, elles se sentent libres, mais ne veulent user de cette liberté que pour tomber au plus vite sous la dépendance de l'homme, qui détient la clef de leur « moi ». Tel est, entre autres, le sens du débat intérieur de l'héroïne du roman *L'Hystérique.*

Un drôle de personnage, cette « hystérique » Barbara. Une femme émancipée, fort douée, qui vient de recevoir un prix d'architecture. Mais son érotisme est tout à fait indépendant de l'ensemble de son expérience humaine, comme si les travaux de Barbara, ses convictions, ses rapports avec les gens n'étaient qu'une sorte de jeu conventionnel qui a pour tâche de cacher à la vue l'essence de la féminité — mystérieuse et uniquement importante — qu'elle porte en elle. L'héroïne de Leja a assez de courage pour rompre avec ce que l'on considère traditionnellement comme la vocation des femmes, mais assez de lâcheté aussi, pour considérer ses tâches sociales et professionnelles comme de peu d'impor-

tance. Seul l'amour peut lui dévoiler son véritable « moi ». Elle représente donc un moyen terme de l'émancipation : elle dispose librement de son corps, mais attache à l'acte d'amour une signification particulière, quasi magique. La critique a tôt fait de remarquer la « mégalomanie comique » de cette « hystérique » : en assumant la responsabilité des hommes et du monde, elle la réduit à la seule question : à qui vais-je faire don de cette nuit? Mais c'est qu'un tel don apparaít à l'héroïne (comme sans doute aussi à la romancière) fascinant, extraordinaire et capable (ou presque) de changer la face du monde : elles croient toutes les deux à la puissance magique des nuits qu'elles offrent à leurs partenaires.

Magique et non pas sensuelle. Barbara ne vit en fait que de sentiments, ou plutôt de réactions sentimentales; dépourvue de cervelle et de sexe, elle n'a que son cœur. Et celui-ci, pour grand qu'il soit, ne peut lui servir de guide : empêtré dans ses contradictions, il a des réflexes incertains et accidentels. Ce livre a le sérieux d'un journal intime de collégienne, mais on l'a salué comme la bible d'une génération, aux applaudissements des critiques « adultes », émus par la frivolité de ces secrets de jeunes filles.

Mais il existe aussi la possibilité d'une autre interprétation. Non pas bien sûr dans le cas d'une Kleczkowska, d'une Kotowska ou d'une Leja; la naïveté désarmante de ces romancières nous oblige à ravaler leurs livres au rang de documents de mœurs. Mais chez d'autres jeunes écrivains, est-ce que l'amour ne serait pas seulement un prétexte à l'érotisme? N'auraient-ils pas tendance, sous couvert de l'amour, à se plonger dans un érotisme anonyme, supra-individuel, presque extatique? Le thème de la fidélité et de la jalousie est inconnu de tous ces jeunes auteurs : ce sont pourtant habituellement des signaux qui prouvent que l'amant (ou l'amante) tient à saisir dans l'amour *l'individualité* du partenaire. Plus fréquent par contre — bien que discret, n'apparaissant qu'allusoirement — est le motif de l'orgie : comme si les héros de la jeune prose voulaient — précisément — s'arracher à leur individualité, se détruire eux-mêmes ou peut-être se dépasser et plonger dans l'irresponsabilité et dans le délire. Evidemment cette démarche a deux visages : celui du désespoir et celui de l'enchantement.

Le héros de Kabatc cherche l'amour et fuit l'amour, mais

non pas les femmes concrètes. Elles apparaissent telles des messagères de l'oubli : si Martin voulait s'occuper de l'une d'elles (l'une d'elles, n'importe laquelle) il pourrait oublier ses soucis qui ne lui laissent pas de répit. Kabatc décrit ces femmes non comme des personnes mais comme des objets magiques : il souligne l'agressivité, l'anonymat charnel, la sensualité presque bestiale des partenaires éventuelles de Martin. Cet ingénieur en vacances fait penser à Ulysse chez Circé... Le héros de *La Visite* de Terlecki ridiculise les expériences érotiques d'un médecin de ses amis : « ce n'étaient — dit-il — que des aventures innocentes avec de belles femmes indolentes. » Il considère comme infiniment plus vraies, au point de vue érotique, « les visites chez Charles, au cours desquelles nous sombrons dans le désespoir le plus noir ». « Sombrer dans le désespoir le plus noir » signifie tout simplement qu'ils vivent à trois : le héros et Charles ont une maîtresse en commun, ils possèdent à tour de rôle cette « fille aux cheveux rouges ». Stanuch, dans *Un portrait de mémoire*, décrit plus complaisamment la scène d'un viol commis à plusieurs. Il l'oppose à l'amour de son héros pour Anne qui l'oblige à « se donner la peine d'inventer des mythologies toujours nouvelles ». Stanuch — le plus conscient sans doute des jeunes écrivains — nous dit fort clairement de quoi il s'agit. L'orgie n'est pas un jeu gratuit, elle n'est pas nécessairement une preuve de cynisme (du moins chez Terlecki et Stanuch). L'amour est apparu ou bien mensonger ou bien trop difficile; comme il ne peut être absolu, il vaut mieux qu'il n'y en ait pas du tout. Il vaut mieux se replonger dans un érotisme anonyme ou quasi anonyme, d'individu se transformer en instrument de l'espèce. On exprimera par là la volonté d'autopunition et à travers l'humiliation on retrouvera peut-être sa propre vérité. Cette solution a d'autres avantages : le participant perd la conscience de soi-même et cesse de se considérer prisonnier de sa propre individualité. Non seulement piétine-t-il les interdits sociaux, mais il se sent aussi étranger à lui-même : vidé de son contenu, transformé en objet, mu par l'alcool ou les réflexes instinctifs, il goûte aux délices du mépris de soi-même et de l'irresponsabilité. Mais le héros de Stanuch, empêtré dans sa « recherche de la vérité » masochiste, revient bien vite à lui; désireux de trouver une compensation à son humiliation il provoque aussitôt une petite comédie bien sadique qui lui permettra à son tour d'humilier quelque naïve compagne. Il en va bien autrement chez Grocho-

wiak : celui-ci pense en effet s'être dépassé : il se fige dans le souvenir de l'extase.

C'est ainsi qu'il décrit — sans aucunement tenir compte de la vraisemblance de son récit — un détachement de partisans pendant la guerre, commandé par « La Commandante », une infernale bonne femme, couchant avec tout le monde à tour de rôle, cruelle et pieuse, mais possèdent un pouvoir certain : celui de maintenir toute la compagnie dans un état d'équilibre mental. C'est elle qui réconcilie tous ces gars avec le monde... Elle entre cependant en conflit avec l'aumônier qui rejoint le détachement. Celui-ci représente en effet le Dieu des individus, le Dieu de la raison et de la responsabilité, tandis que celle-là représente la divinité de l'espèce, la grande totalité de la vie. C'est tout simplement l'Ichtar babilonienne, déesse de la luxure et de la fertilité... Grochowiak est littéralement envoûté par le « naturel » de la commandante, aussi transpose-t-il en majeur la tonalité de l'orgie, généralement mineure, chez les autres jeunes écrivains. C'est un mystique de l'érotisme : ses héros cherchent le salut dans ce que les Grecs nommaient « hybris » : dans l'immense démesure, dans le déchaînement et le délire qu'il soit sombre ou joyeux. Grochowiak pousse au paroxysme la toute-puissance du sentiment si vénéré par les jeunes romancières. Seul le moment sacro-saint — celui ou l'homme dépasse l'accidentel et surmonte ses limites individuelles — peut donner un sens à la vie. Ce qui est original chez Grochowiak, excellent poète par ailleurs, c'est la conviction que ce moment est par lui-même éminemment antiesthétique. Il est attiré par la laideur, l'humiliation, la honte secrète : c'est dans la chute qu'il entrevoit le salut.

IV

Comment le jeune écrivain se considère-t-il lui-même? Quelle est la place qu'il reconnaît pour sienne dans la société? Là, il importe peu qu'il provienne d'une famille de l'intelligentsia ou d'un milieu trop préoccupé de soucis matériels pour prendre sérieusement part à ses déboires de débutant, car le réflexe qui lui fait prendre la plume est en règle générale un réflexe d'hostilité et de révolte. Il est irrité par sa famille, son entourage, la petite ville provinciale dont il est si souvent originaire, il est fasciné

par les cercles artistiques, si tentateurs et si inaccessibles à la fois. Il a le plus grand mépris pour l'ossification culturelle, l'aride humilité des gens parmi lesquels il est né, mais les hiérarchies littéraires figées l'impatientent aussi, car il ne retrouve pas sa place parmi elles.

Il ne croit pas à la stabilité. La société bien ordonnée, la société « d'avant guerre » lui paraît aussi mythique qu'injuste, en quoi il ne se trompe guère. Ses yeux d'enfant ont vu la guerre ou du moins la révolution : il ressent d'autant plus le ridicule du conformisme petit bourgeois, héritage du passé, mais toujours — paradoxalement — vivant. Il ressent la limite des générations comme la limite de deux époques.

Et pourtant il refuse d'assumer son siècle. Au moment où il a commencé à penser, il a vu, suspendue dans les nuages, la bombe de Damoclès; dans ses années les plus sensibles, où il abordait l'âge d'homme, la nouvelle société — construite déjà sur les ruines de celle qui fut la société de ses parents — vivait une crise de conscience assez violente. Il s'est donc trouvé dans un monde fragile, incertain et douteux; la tradition comme la réalité lui dévoila d'abord son côté sombre, négatif. Il vit dans une maison aux murs fendillés, mais non pas seulement parce que les tremblements de terre abondent en notre temps, mais aussi parce que les architectes ont commis des fautes en construisant la maison commune. Il n'est pas pressé d'agir, et reste hostile ou du moins méfiant envers toutes les idéologies. Toutes les enquêtes confirment cette indifférence politique ou si l'on préfère cette neutralité politique parmi les milieux d'étudiants où se recrutent pour la plupart les jeunes écrivains.

Ainsi donc le jeune écrivain — ce jeune écrivain synthétique, idéal, qui en fait n'existe pas... — se sent un peu comme un naufragé. D'abord parce que, ce qu'il a surtout contemplé jusque-là, c'étaient les destructions, l'instabilité et le malheur, mais aussi parce qu'il ne voit pas très bien qui donc pourrait avoir besoin de son œuvre. Certainement pas les traditionalistes, les hommes politiques pas davantage, quant aux suffrages des autres écrivains il vaut mieux ne pas trop s'y attendre, cela il le sait d'avance. La seule personne qui aurait peut-être besoin de lui c'est lui-même et ses pareils. Aussi met-il une certaine ostentation à proclamer l'altérité de ses tentatives littéraires, se meut-il de préférence dans son propre milieu de jeunes, crée-t-il (ou du

moins fait-il semblant de créer) d'autres groupes et d'autres hiérarchies littéraires. Un critique perspicace, Ludwik Flaszen, compara, au cours d'une conférence bien intéressante, la situation de la jeune génération artistique avec la situation des hommes en marge de la société. En effet il est indéniable qu'à l'heure où la plus grande confusion règne entre les groupes et les couches sociales, à l'heure où, instinctivement, un peu à l'aveuglette, de nouveaux modèles d'attitudes et de comportements se forment, le jeune écrivain se considère comme un naufragé égaré, mais tout de même assez dynamique, et soit surtout fasciné par les hommes en marge de la société, les non-enrôlés, les lumpen-prolétaires. Comme eux il refuse de sanctionner la légalité sociale, comme eux il se révolte contre l'ordre (bien qu'il y aspire dans le secret de son cœur), comme eux enfin il apprécie les petits groupes marginaux où l'on peut se faire reconnaître et respecter indépendamment ou en dehors des hiérarchies sociales généralement reconnues. Il n'est pas révolutionnaire, ne pense qu'à son salut personnel et sait pertinemment que celui-ci dépend de son énergie et de son savoir-faire.

L'intérêt témoigné aux lumpen-prolétaires, aux malfrats et aux casseurs des quartiers de la pègre serait donc — indépendamment de l'expérience personnelle que le jeune écrivain veut toujours exprimer à tout prix — le fruit d'une attitude commune à tous les jeunes écrivains. Brycht et Nowakowski s'enferment littéralement (littérairement s'entend) dans ces milieux de la pègre, comme s'il n'y avait plus personne d'autre au monde que les délinquants, la police et les gardes-chiourme. Nowakowski compose ses récits avec l'indifférence morale d'un entomologue : il refuse non seulement de juger mais même de faire de la psychologie. Comme s'il n'était qu'une caméra impassible, enregistrant les us et les coutumes du milieu. Brycht, bien que plus lyrique et plus sujet aux emportements, parvient d'une autre manière au même but : il arrive en effet à s'incarner entièrement en la personne de ses héros, je ne connais pas de monologues de criminels plus authentiques que certains de ses récits à la première personne. Les personnages de Brycht vivent en enfer : la porte s'en est refermée, rien ne saurait plus arriver, la sentence prononcée au moment de la naissance doit s'accomplir inexorablement.

On peut supposer aussi que cette mode (il n'y a pas que ces deux écrivains pour s'intéresser au milieu) exprime un doute

commun à toute la génération. La culture n'apparaît plus que comme un haillon de couleur qui essaie de voiler sans succès le véritable visage de la réalité, qui est la force et l'habile cruauté. Au moment où les conventions éclatent, ou les sociétés s'effritent, au moment où les juges mentent, les philosophes trichent et les prêtres se renient — que peut-il rester de vrai? Serait-ce l'alcool et le couteau? Les deux jeunes écrivains ne sont pas dupes, mais ils n'acquiescent pas au monde qu'ils décrivent. En effet, si leurs personnages acquiesçaient sans reste à leur destinée d'hommes de milieu, ils retomberaient bien vite dans le conformisme du crime, aussi aride, sinon plus, que le conformisme phariséen de la vertu...

Brycht s'en est très bien rendu compte. Ses personnages nous émeuvent : bien qu'irrémédiablement condamnés, ils ne cessent de se révolter, ils ont soif d'une justification. En romantique qu'il est, Brycht recherche la petite lueur salutaire, la petite étincelle de l'espoir au fond même de l'humiliation et du crime. A tout bout de champ le mélo le guette, mais ce qui le sauve c'est l'authenticité de ses personnages.

Les personnages de Nowakowski — autant qu'on puisse en juger d'après un seul petit livre — sont infiniment plus résignés. Pour lui le monde du crime est le monde de l'ennui : les gestes du voleur, qui ne changent en rien la réalité, le ramènent continuellement au même point de départ, le condamnent sans cesse à la répétition. Les personnages de Nowakowski, si entièrement, semble-t-il, réconciliés avec eux-mêmes et avec leur sort — ne sont sauvés que par leur sens de l'honneur. Comme on le sait, le lumpenprolétaire, vivant en marge de la société, essaie de recréer une « anti-société » régie par des lois spéciales, mais aussi strictes que celles qui ont cours à l'intérieur de la société. Ces lois justifient l'homme du milieu, du moins à ses propres yeux et ce sont précisément ces lois-là qui intéressent au plus haut point Nowakowski. C'est là assurément un signe des temps, qu'il faille aller prendre des leçons d'honneur chez les gars du milieu. Nowakowski, en soulignant l'ennui, prend une certaine distance envers ses personnages, mais en même temps, en prenant chez eux des leçons d'honneur, il leur confère une densité humaine.

La difficulté, aussi bien pour l'un comme pour l'autre de ces deux écrivains, c'est qu'ils doivent — sous peine d'imposture littéraire — rechercher le salut ou la justification de leurs per-

sonnages au niveau qui est le leur : ni plus haut ni plus bas. Mais comment dépasser le monde de l'alcool et du couteau à cran d'arrêt, tout en lui restant fidèle? Comment trouver la moindre valeur dans ce milieu lumpen-prolétaire, qui a été choisi précisément parce qu'il représente la négation de toute valeur? Ces deux jeunes écrivains sont aujourd'hui déchirés entre leur fidélité au milieu et ses limitations, ils craignent aussi de tomber dans le genre bassement moralisateur. Tous les deux ont choisi le milieu par nécessité en quelque sorte. Mais on peut imaginer (et c'est même étonnant qu'on n'y ait pas encore pensé) l'histoire d'un lumpen-prolétaire par choix, autrement dit d'un hooligan. L'amateur est quelqu'un de foncièrement différent d'un professionnel. Le lumpen-prolétaire peut être encore celui qui délibérément choisit de prolonger sa jeunesse et on sait à quel point les jeunes écrivains ressentent la tentation de perpétuer leur altérité de jeunes. La logique veut donc que l'on s'attende d'un jour à l'autre à voir apparaître dans les lettres de nouveaux Lafcadio, plus boutonneux certes et plus dépourvus de charme, que celui de Gide. Si les écrivains — et les éditeurs aussi — font preuve de courage, nous verrons bientôt paraître de nouvelles monographies du cynisme.

V

Y a-t-il. parmi les livres dont on vient de parler, ne serait-ce qu'un seul qui représente une authentique réussite littéraire? Non. On peut trouver parmi les jeunes des talents mûrs en poésie, mais pas en prose. De tous ces jeunes — qu'ils visent haut, en ambitieux, ou plus bas, en petits futés — il n'y en a pas un seul en qui se soit reconnue la jeune génération, pas un seul qui ait ébloui ou fait pâlir d'envie ses aînés. Du moins pas parmi ceux qui ont débuté après 1956.

Peut-on dire cependant, que ce que nous présentent ces jeunes écrivains, cet enchevêtrement curieux de différents mythes, soit en quelque sorte original? Assurément, oui. Pris séparément, un à un — tout cela est bien connu, mais on n'a jamais vu ça dans une telle configuration, avec une telle intensité. C'est pourquoi on peut parler aujourd'hui du renversement de la situation

en littérature, renversement que certains critiques — en se basant sur les œuvres poétiques de la nouvelle génération — prédisaient il y a deux ans déjà.

On ne peut juger les générations artistiques : elles se jugent elles-mêmes par leur échec ou leur réussite. Il ne sert à rien non plus de bouder : comment peut-on bouder la réalité? L'expérience, même naïve dans sa transcription intellectuelle, n'en reste pas moins une expérience vécue. Ce qui plus est, en dépit de toute la naïveté, de toute la bêtise et de toute l'inculture dont peut faire preuve la jeune littérature, je pense qu'elle perdrait sa chance si elle se mettait tout simplement à imiter, en oubliant la situation particulière de sa génération, la littérature que produisent les aînés. Autrement dit, je ne tiens pas du tout à ce que les personnages de nos jeunes auteurs — et les jeunes auteurs eux-mêmes — « s'achètent une conduite » (à quoi semblent les inciter la plupart des critiques). Au contraire, déjà maintenant il y en a qui me paraissent trop sages, trop timorés. Je ne veux pas qu'ils oublient et qu'ils rejettent soudain tous leurs mythes : l'altérité, l'anarchie, le sentimentalisme, etc. Je voudrais bien plutôt qu'ils en tirent les conséquences qui s'imposent et qu'ils s'engagent enfin sur la voie d'un développement artistique aussi original qu'authentique.

Ils sont à la croisée des chemins. Il leur faut maintenant choisir. A preuve *L'Harmonica* de Patkowski qui vient à peine de paraître. Patkowski, plus jeune sans doute que les autres, eut d'autant plus de facilité à recueillir et à cataloguer en quelque sorte les expériences de sa génération. Son livre en est un inventaire complet. Trois parties — et trois étapes de développement du personnage principal et de la jeune littérature. L'Harmonica (c'est le surnom du personnage) a d'abord été rejeté par le monde des adultes : on lui a rendu son amour impossible et on l'a mis à la porte de l'Université pour une peccadille. Mais voici que la victime se change en coupable : L'Harmonica devient un hooligan et mène une vie de bohème en marge de la communauté étudiante. C'est là que trouvent leur place les tentations de débauche, d'anarchie, de vie facile... Mais survient le réveil : accidentel d'ailleurs et paradoxal. En quelques pages L'Harmonica recommence à travailler sérieusement, retrouve son premier amour, se range. Il se dit qu'il n'y a plus rien à attendre. Il se rend compte qu'il n'est pas un Hamlet, mais tout simplement un petit bourgeois,

même s'il ne veut pas se reconnaître pour tel et s'il se le masque par des phrases sur ses devoirs envers la société.

Cette fin est assez équivoque et je ne sais pas très bien si Patkowski en saisit toute la portée. Elle témoigne en tout cas d'un conformisme bien ancré : je ne le répéterai jamais assez, une révolte sans direction mène tout droit à une acceptation sans choix préalable. Que L'Harmonica se range, se marie, prenne du travail dans la milice (?) cela ne change rien aux données du problème. Il se leurre : il n'a pas été sauvé, il n'a rien résolu, rien découvert. Il est revenu à son point de départ. Plus riche? J'en doute. Au moment de reprendre le collier il se sent heureux d'avoir enfin à qui obéir, de pouvoir se débarrasser enfin de sa liberté embarrassante. Je ne peux pas dire que cela m'ait édifié. Je ne vois pas très bien en quoi son histoire diffère des aventures de fils de bourgeois qui jettent leur gourme avant de revenir à la boutique ou à l'usine paternelle?

Patkowski nous signale un moment critique : ou bien la jeune génération se reniera elle-même et s'en retournera à un conformisme petit bourgeois ou bien il faudra qu'elle s'impose et qu'elle nous impose de nouvelles valeurs littéraires. Peut-elle y réussir si elle ne sait pas inventer un nouveau genre de prose, si elle ne sait pas nous proposer une nouvelle vision du monde? Le traditionalisme exaspérant des moyens d'expression littéraires dont elle fait preuve, constitue pour l'instant une preuve flagrante de son immaturité. En tout cas les aventures et les avatars de la jeune génération (qui ressemblent, par plus d'un côté, à ceux que l'on peut observer dans la littérature anglaise, espagnole ou américaine) méritent d'être très attentivement suivis : ce n'est certes pas la moindre des surprises que nous ont réservées les dernières années en Pologne.

Jan Blonski.

(*Traduit du polonais par Georges Lisowski.*)

Jean-Louis Ferrier.

MATISSE OU LA PRIMAUTÉ DU MOI

L'univers de Matisse semble sans problème. L'écriture du peintre est peut-être quelquefois un peu hâtive. Un détail y est simplement noté, une attitude ou une émotion simplement esquissée, mais, pour l'essentiel, l'amateur est tranquille : la réalité s'y trouve suffisamment restituée. Il ne saurait s'y tromper. Les tables que figure l'artiste sont l'image de vraies tables autour desquelles chacun pourrait se réunir, dans de vrais salons. Ses fauteuils, de vrais fauteuils debout sur leurs quatre jambes dans lesquels quiconque pourrait confortablement prendre place. Ses paysages déploient de vastes espaces s'ouvrant sur des mers et des ciels identifiables au premier coup d'œil. Même si le peintre emploie la couleur pure « telle que sortie du tube », à la manière de Gauguin, personne ne s'en inquiète plus, car il ne touche pas aux objets qu'il ne fait pas voler en morceaux et il conserve, dans ses toiles, l'ordonnance du monde réel. Rien ne semble l'intéresser moins que l'envers de la réalité. Sa vision immédiate des êtres et des choses saisis selon la face qu'ils tournent vers lui paraît le satisfaire. Autant l'univers d'un Picasso est tourmenté, autant celui de la peinture abstraite se révèle complexe et difficilement accessible, autant celui de Matisse, en revanche, a la réputation d'être simple et abordable. Pour un peu, on ferait du peintre un impressionniste, plus vibrant et plus coloré, certes, mais également comblé par le jeu des apparences et effacé devant le réel, également confiant et également calme.

Certains des propos qu'il tient sur l'art et le but qu'il lui assigne, en opposition avec la recherche moderne souvent prométhéenne, et l'homme lui-même, aux lunettes cerclées d'or, à la tenue toujours correcte, au surnom de « docteur » que lui donnaient ses amis, ne sont pas sans confirmer ce sentiment. Matisse estimait que la création artistique passe nécessairement par la nature et il n'était pas éloigné d'en prescrire la copie. « Un artiste doué ne peut pas

faire n'importe quoi, écrit-il. S'il n'employait que ses dons, il n'existerait pas. Nous ne sommes pas les maîtres de notre production. Elle nous est imposée. » Il se fait une loi de la soumission au modèle : « Je dépends absolument de mon modèle que j'observe en liberté, et c'est ensuite que je me décide pour lui fixer la pose qui correspond le plus *à son naturel.* » Quant à la destination de la peinture, il la comprend ainsi : « Je veux un art d'équilibre, de pureté, qui n'inquiète ni ne trouble ; je veux que l'homme fatigué, surmené, éreinté, goûte devant ma peinture le calme et le repos. » Que rêver de plus raisonnable et de plus pondéré ? On devine chez lui une paisible acceptation de la vie, non par détachement ou lassitude, mais par sagesse et émerveillement. Quelle différence entre nos actuels démiurges s'échinant à extirper au monde son secret afin de recréer de leurs mains les êtres et les choses et ce magicien qui fit surgir, pendant plus d'un demi-siècle, les miracles sans effort apparent !

A y regarder de plus près, cependant, la vérité se révèle bien différente. Sans doute, les toiles cubistes ou abstraites sont difficiles à pénétrer. On s'y perd parfois dans ces réseaux compliqués d'objets devenus idéogrammes, dans ces montages de formes aux significations souvent obscures. On demeure perplexe devant telle recomposition plastique de la réalité ou devant telle combinaison géométrique et l'on pénètre plus facilement dans le monde que nous propose Matisse. Mais est-on jamais entré dans une peinture pour en avoir reconnu les thèmes ? Les aînés du jeune Matisse ne s'abusèrent pas. On sait quels combats le peintre eut à soutenir au début du siècle. L'origine même du nom de fauvisme par lequel on désigne la tendance dont il fut, à la fois, l'instigateur et le représentant le plus doué est significative. La salle où il exposait avec ses amis, au Salon d'Automne de 1905, fit scandale. Devant ces toiles aux couleurs éclatantes qui aplatissaient les volumes modelés de la tradition et qui détruisaient l'espace profond hérité de la Renaissance, on cria à la mystification ou à la démence. Le critique Louis Vauxcelles, remarquant une petite sculpture d'inspiration florentine dans un coin de la salle, s'écria en la désignant du doigt : « Donatello au milieu des fauves ! » L'expression fit fortune. Loin d'y voir une manifestation du traditionalisme, tous sentaient obscurément alors (et le plus souvent négativement) ce qu'il y avait d'explosif dans cette manière radicalement nouvelle de peindre.

Quelques années plus tard, Matisse devait s'expliquer sur sa peinture. « Ce que je poursuis avant tout c'est l'expression », écrivait-il dans un article de la *Grande Revue* du 25 décembre 1908. « L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau. » Qui ne reconnaît dans cette déclaration le ferment révolutionnaire qui allait rendre possible toute la peinture moderne? Une œuvre, dans la mesure où elle est moyen d'expression, peut l'être de son objet : le peintre s'y attache à restituer la réalité, comme dans la tradition. Ou bien, elle peut entrevoir d'être sa fin en soi, quel que soit son thème, comme l'expression pleine et directe du peintre. C'est cette finalité propre de l'art de peindre que vise Matisse et il le dit clairement : l'artiste s'exprimera non à travers le spectacle du monde ou par le truchement de ses personnages, mais il soumettra à sa seule volonté expressive *toute la disposition* de chacune de ses toiles. Il deviendra le thème de son œuvre. Le changement préconisé était de taille : le tableau devait devenir un objet expressif en lui-même, illustrant dans chacune de ses parties l'intériorité même du peintre qui en occuperait le centre et cesser d'être un simulacre du monde visible. Matisse au centre, le monde autour! Voilà ce que proposait le peintre circonspect aux lunettes cerclées d'or. Il s'agissait en fait d'un changement radical d'orientation. La peinture devenait (au sens où on l'entend d'un monde-soi) véritable *expressionnisme-soi.*

Plusieurs des premières toiles de Matisse le montrent assez. Dans *Paysage* (une étude pour *Le bonheur de vivre*) et dans *Pastorale* par exemple, peintes à Collioure en 1905, on pourrait sommairement voir des œuvres d'inspiration impressionniste. Ce sont des paysages lumineux peints par touches juxtaposées; l'air y circule entre les arbres et y enveloppe les différents personnages; l'ingénuité qu'elles dégagent peut, à la rigueur, évoquer le panthéisme confiant de Monet ou de Renoir. En réalité, cependant, il s'agit de bien autre chose. Les impressionnistes cherchaient avant tout l'analyse de la lumière et ils pensaient que sa fragmentation en touches colorées était davantage apte à la mener à bonne fin que les plus subtiles mélanges. Même si leur technique conduit, en fin de compte, à la destruction des formes et à la mise en question du réel, ils ne dépassèrent pas certaines limites; ils demeurèrent obstinément naturalistes. Matisse, au contraire, dès le début, *utilise* la nature. Dans *Paysage* ou dans *Pastorale* les touches

colorées sont devenues des taches de couleur. Les bleus, les jaunes, les verts éclatants, les violacés, les différents rouges n'ont plus à *rendre* la nature telle qu'elle apparaît en un de ses endroits et à l'un de ses moments, mais, sur fond de nature, ils cessent de valoir comme moyens pour devenir leur propre fin. Les toiles impressionnistes ont chaque fois un lieu identifiable et assignable : *Le pont d'Argenteuil* est un Monet mais il est aussi le pont d'Argenteuil. Ces premières toiles de Matisse n'ont d'autre réalité que Matisse lui-même. *Paysage* et *Pastorale*, bien que peints à Collioure, sont d'abord des Matisse et ne sont que des Matisse : leur *lieu* ce n'est pas Collioure mais, hors du temps et hors de l'espace, Matisse.

Une différence essentielle, constitutive de l'art du peintre, a été notée par Robert Lapoujade. Un pot peint par un artiste de la tradition, remarque-t-il, est toujours un effort concerté de transcription : celui-ci s'attache à en déterminer les axes, à en accentuer le galbe, à y répartir avec exactitude les zones d'ombre et de lumière. Un pot exécuté par Matisse, en revanche, est une volonté de créer un équivalent existentiel de cet objet. Il s'agira pour lui de le cerner au moyen d'une simple ligne résultant du jaillissement d'un seul geste, de le fixer sur sa toile au moyen d'un ou deux tons rapidement appliqués, — *de l'écrire* et non plus de le figurer. Et de fait, Matisse raconte comment il observait certains de ses modèles, quelquefois des années durant, et multipliait les croquis au fusain comme pour se les approprier avant de les enfermer dans le parcours d'un seul trait. Or, c'est exactement ce dont il s'agit dans *Paysage* et dans *Pastorale*. Matisse ne s'est pas préoccupé d'y dérouler un paysage, avec ses proches et ses lointains, avec sa profondeur allant se perdre à l'horizon, d'y analyser le jeu multiple de la lumière à travers les branchages; il ne dresse aucun constat. Il ne s'agit plus de soumission au réel, mais de correspondance, d'équivalence. Son seul souci est d'exprimer avec le maximum de force et de spontanéité, non pas des sentiments dispersés, inventoriés et datés, mais une émotion globale, née du contact méditerranéen, sans doute, et impossible sans lui, mais limitée pourtant à aucun endroit particulier.

De façon analogue, dans *La Gitane*, le peintre devient aussi sa finalité propre. « J'ai à peindre un corps de femme : d'abord je lui donne de la grâce, un charme, et il s'agit de lui donner quelque chose de plus », écrit-il dans son article de la *Grande Revue*. Il explique qu'il va s'efforcer d'en condenser la signification et d'arri-

ver à ses « lignes essentielles ». Le charme en sera peut-être moins apparent au premier abord, concède-t-il, mais qu'importe, par la superposition des tons, il va atteindre à « une signification plus large ». Le moins qu'on puisse dire, en effet, c'est que ce n'est point son charme qui frappe au premier abord dans *La Gitane.* Une fois encore, les verts, les rouges, les orangés, les bleus, les jaunes, les noirs qui se manifestent à l'occasion d'un sein ou d'un nez, d'un bras, d'une chevelure, se distribuent l'espace de la toile en autant de taches. L'on comprend qu'au début du siècle on ait pu y voir, ainsi que dans de nombreuses autres toiles fauves, « un vilain barbouillage ». Et cependant, si l'on est attentif au fait que le peintre n'a pas laissé son œuvre négligemment à l'état d'esquisse mais qu'il l'a, au contraire, *poussée jusqu'à l'esquisse*, on est bien obligé de reconnaître que dans *La Gitane* il y a effectivement « quelque chose de plus ». L'artiste est parvenu aux « lignes essentielles » de son modèle. Mais cette densité, au lieu d'être essentielle pour le personnage représenté, pour l'approfondissement de sa vérité physique ou psychologique, elle ne l'est, au contraire, que pour Matisse. Le charme de *La Gitane* réside dans la réalité picturale qu'elle est devenue et qui se déploie à travers toute la toile. Son *essence* difficilement approchée ne se situe pas ailleurs que dans l'intériorité *montrée* du peintre.

A propos du *Portrait de Clemenceau* de Manet, Malraux remarque qu'une telle toile n'était possible que dans la mesure où le peintre décidait d'être à peu près tout tandis que le modèle acceptait de ne compter pour presque rien. Dans cette toile, en effet, les yeux du personnage, ses sourcils, sa moustache, sa peau, ses oreilles, son habit, ses manchettes, au lieu d'être copiés selon l'usage de l'époque, sont ramenés à autant de formes, de taches, de matières. Dans l'image de Clemenceau, Manet s'insinue sciemment, visible par transparence, *derrière* son modèle. Mais, ainsi que tel est toujours le cas dans la peinture de la fin du siècle dernier, cet affleurement n'est que partiel : il y a, entre le peintre et son objet, une espèce d'entente. Manet picturalise Clemenceau, sans doute, c'est-à-dire qu'il le fait passer dans le monde de la peinture, mais avec l'approbation de Clemenceau qui y trouve son compte. Ses yeux-taches sont l'expression de son regard perçant de chef, difficilement soutenable; les formes auxquelles le peintre a réduit sa posture l'élèvent à la dignité de personnage officiel mieux que n'aurait su le faire l'académisme.

Chez Matisse, cet équilibre entre la réalité et la peinture est rompu. Les moyens plastiques qu'il met en œuvre ne lui servent pas à exprimer le caractéristique de ses personnages (au sens où Rodin l'entend, par exemple) et à en traduire mieux la vérité. Ce sont ses personnages, le peintre s'étant avancé, qui sont désormais *derrière*, visibles par transparence. Dans *La Gitane*, Matisse est tout et la gitane n'est plus rien. Lorsque l'artiste s'exprime il fait passer la peinture avant la réalité : les rapports de la tradition sont inversés. L'art de peindre vient se placer *devant*.

Certes, Matisse demeure toujours attaché à un thème. Il ne saurait être question pour lui de prendre congé de la réalité. On connaît l'histoire que raconte Kandinsky dans ses souvenirs et que rapporte Michel Seuphor. Un soir, Kandinsky rentrait chez lui après avoir passé sa journée à faire une étude en plein air, « encore tout plongé par l'esprit dans le travail accompli ». Il aperçut alors, dans un coin de son atelier, un tableau « indiciblement beau, tout irradié de lumière intérieure » dans lequel il ne voyait que « des formes et des couleurs dont le contenu lui était incompréhensible ». Il se rendit compte soudain que c'était une de ses toiles qui, appuyée contre le mur, était renversée sur le côté. Il essaya le lendemain de retrouver l'impression de la veille. Il n'y réussit qu'à moitié. Même s'il renversait à nouveau sa toile, il y reconnaissait toujours l'image du monde qui le gênait. Il en déduisit que les objets nuisaient à sa peinture et qu'il lui fallait persévérer dans sa recherche d'un expressionnisme abstrait. Chez Matisse, il n'existe rien de pareil. L'artiste est persuadé, au contraire, qu'il n'y a d'expressionnisme-soi formulable que dans la réalité, devant elle, à travers elle, *avec elle*, qu'en dehors d'elle le moi s'atrophie et meurt. Loin de se détourner du monde, il croit en lui, à son apparence fugace. Il a conscience de ne pouvoir s'atteindre que dans sa relation aux choses. Mais le monde auquel il s'agrippe, il l'éprouve et il le soumet à son art. Ce n'est pas le monde qui l'intéresse, la nature, les hommes, les choses, mais lui, Matisse, en tant qu'*il se retrouve* dans le monde. Il fait du monde le vêtement de son moi et il se l'ajuste.

Je viens d'insister sur l'antinaturalisme de *La Gitane*, de *Paysage* et de *Pastorale*. N'importe laquelle de ses œuvres fauves vérifierait sa tendance à rester, à la fois, proche de la réalité et à la plier à l'ordonnance plastique qui lui permet de s'exprimer. Prenons une toile telle que *La sieste*. Elle figure un personnag

couché sur un divan dans une pièce meublée de quelques chaises. Ainsi que cela se passe toujours chez Matisse, la scène est entièrement identifiable au premier coup d'œil : elle n'est pas seulement *lisible* (comme dans une œuvre cubiste), mais *visible*. Si l'on accepte un point de vue réaliste, cependant, voilà que l'œuvre prend une allure négligée. Le personnage couché est ramené à un aplat de couleur verte d'où sortent des membres et une tête brun clair grossièrement brossés. Le divan est composé d'un rose, d'un rouge, d'un bleu, d'un jaune sans volume et sans contours nettement délimités. Les chaises ne sont plus que des silhouettes tracées sommairement. De plus, les différents tons débordent de leurs objets; un même rouge est à la fois divan, coussin et tapis sans transition marquée; une unique surface verte, à peine modulée, est à la fois rideau, chambranle et paroi. Le schéma réaliste de la toile et son tracé plastique ne coïncident pas. Ainsi que le note Maurice Raynal, dans *La sieste*, la fougue de la couleur fait que « les objets sont d'abord égaillés sans ordre fonctionnel ». Ils n'ont plus seulement l'intériorité du peintre pour lieu ou pour essence, mais cette intériorité elle-même s'organise. Elle cesse de ruisseler à travers la toile comme débordement lyrique pour commencer à revêtir déjà sa forme picturale propre.

Dans *Paysage de Collioure*, d'autre part, poursuivant sa recherche expressionniste, Matisse s'approche de la concision qui, plus tard, sera la marque de son style. Il s'agit d'un paysage pris dans une perspective plongeante. Un chemin au premier plan, puis des arbres, des maisons, la mer, les montagnes en constituent le thème aisément identifiable. Rien de l'ordonnance générale du monde n'y paraît modifié. Pourtant, l'économie des moyens, la simplification des formes, la réduction du nombre des tons auxquelles le peintre parvient à travers l'image de la réalité indiquent plus clairement encore que dans les œuvres antérieures, l'avènement d'un moi organisateur. En un sens l'œuvre est plus figurative que *La sieste*, *La Gitane* ou *Pastorale*. Les éléments naturalistes n'y donnent pas l'impression d'être enduits d'une couche de couleur largement appliquée et l'on ne pourrait employer, à son propos, le terme de « barbouillage ». Leur contour n'y est pas approximativement cerné et elle relève moins que d'autres du style d'esquisse. Mais la rigueur extrême de son ordonnance la constitue en véritable *fait plastique*. Les ocres dominants du chemin et des montagnes traités par aplats, les rouges des toitures

et les verts des arbres ramenés à de simples taches, les bleus de la mer et du ciel suffisent à créer l'espace, à diffuser la lumière, à fixer chaque élément à sa place. L'œuvre forme une totalité nécessaire et cohérente plastiquement en chacune de ses parties. Picasso disait une fois : « Au fond tout ne tient qu'à soi. C'est un soleil dans le ventre, aux mille rayons. Le reste n'est rien. C'est uniquement pour cela, par exemple, que Matisse est Matisse. C'est qu'ilporte un soleil dans le ventre. » Outre que la toile est très lumineuse, cette image du Matisse-soleil convient ici parfaitement : à partir du peintre qui irradie de mille rayons, un univers se noue qui *est* tout entier le peintre. Dans *Paysage de Collioure*, le monde ne tient qu'à lui.

Les peintres cubistes agissent en hyper-réalistes. Ils ne peuvent se satisfaire du monde des apparences qu'ils s'efforcent de percer à jour. Ils ne peuvent souffrir de ne jamais apercevoir simultanément qu'un profil des objets, dans la perspective seulement selon laquelle ils les visent, et ils s'emploient à les représenter sous tous leurs angles à la fois afin d'en construire une image totale. Cette quête réflexive de l'être devient le moteur de leur analyse. Dans l'œuvre de Picasso, par exemple, on remarque une progression. Le peintre assume d'abord la réalité immédiate. Puis il la contourne il en saisit les objets simultanément selon des perspectives différentes et, dans sa recherche, il déhanche l'espace. Il accède à une réalité plus stable, arrachée au monde et conçue par l'esprit humain. Dans les toiles purement analytiques, enfin, c'est l'homme lui-même, sa pensée et sa conscience, qu'il découvre sous les apparences et qu'il peint au creux de la réalité. Mais les peintres cubistes sont les héritiers de Cézanne. Ils sont *tournés vers le monde* dont ils cherchent, comme le maître d'Aix « les assises géologiques » et la « virginité » et c'est de surcroît qu'ils parviennent au moi sans l'avoir tout d'abord voulu. Non seulement le monde leur permet de s'atteindre, mais c'est en cherchant à atteindre le monde qu'en dernière analyse, ils s'atteignent. Le « revirement » du cubisme synthétique le montre clairement : leur crainte de voir s'effriter la réalité extérieure et de ne pouvoir achever leur recherche fait seule revenir les meilleurs d'entre eux à davantage de figuration, — et non pas, ainsi que le prétendent les abstraits, leur inconséquence ou leur « lâcheté ». On l'a remarqué souvent : les cubistes croient en la réalité. Ils refusent seulement de voir, dans la réalité fugace, la véritable réalité. C'est par réalisme que, non sans quelque paradoxe, ils deviennent irréalistes.

Chez Matisse, c'est de l'inverse qu'il s'agit. Certes, le peintre ne se détourne jamais du monde, mais tandis que les cubistes le cherchent, lui, au contraire, *se cherche* dans le monde. Il débouche sur le monde, venant du moi, et il l'agence selon sa stricte intériorité. Sa tentative de se saisir d'un objet n'est pas, comme chez les cubistes, réflexive. L'intensité de son émotion et l'intégralité de la restitution de celle-ci sur la toile lui suffisent. A travers elles, il pense être en mesure de parvenir aux véritables lignes de force de la réalité, d'aller, à travers le monde des apparences, au delà des apparences. Le peintre aborde la réalité sans la mettre en question, mais il s'efforce de s'imposer à elle, car ce n'est pas elle qui le retient mais lui. Ainsi s'explique que, dans son œuvre, les objets ne soient pas contournés, que l'espace tridimensionnel ne soit pas cassé et remplacé par un système spatial à plusieurs entrées, que la couleur, accrochée à un canevas réaliste, lui soit un moyen suffisant d'expression. Jean Cassou estime qu'il y a un *cogito* à l'origine de la peinture de Matisse. S'il veut dire que l'artiste s'envisage comme un absolu et prétend ordonner progressivement toute la réalité selon soi, il a raison et l'on ne peut qu'acquiescer. Mais, plus encore qu'un *je pense*, elle est, sans doute, d'abord un *je peins.* Il faut la comprendre comme un *acte* dans lequel Matisse s'installe tout entier et s'efforce *d'affirmer son moi*, certain de fonder d'un seul coup, dans la mesure ou il s'affirme lui-même, l'être de toute réalité.

Mais il ne faudrait pas croire que ce *je peins* ne soit que déferlement ou arrangement de couleurs. Dans son article de la *Grande Revue*, Matisse est formel : « On peut obtenir par les couleurs en s'appuyant sur leur parenté ou sur leurs contrastes des effets pleins d'agrément, écrit-il. Souvent quand je me mets au travail, dans une première séance je note des sensations fraîches et superficielles. Il y a quelques années, ce résultat parfois me suffisait. Si je m'en contentais aujourd'hui, alors que je pense voir plus loin, il resterait un vague dans mon tableau. » Son art ne sera pas d'agrément; il verra plus loin. Or s'il n'était qu'arrangements colorés, il ne serait qu'agréable. D'ailleurs, les toiles que j'ai décrites jusqu'ici, même si le peintre s'efforce de s'y exprimer à travers toute leur disposition, sont davantage que des ensembles colorés. *Paysage* et *Pastorale*, peints à Collioure, ne sont plus Collioure, — ils ne sont que des Matisse. Ces Matisse, toutefois,

sont des arbres et des personnages, de l'air qui circule, des ombres et des lumières, et non pas exclusivement des taches de couleur. « L'essence » de *La Gitane* ne réside pas en elle-même, mais dans l'intériorité du peintre; sa beauté est tout entière picturale. Soit; mais *La Gitane* est cependant *quelque-chose-comme-une-femme*, l'objet que l'artiste, s'affirmant, a sans doute partiellement nié, mais dont il a eu besoin pour s'exprimer et dont il n'a pu se séparer. Il est apparu jusqu'ici que Matisse, par l'emploi libre de la couleur, voulait que la réalité dans ses toiles devienne « quelque chose de plus ». Inversement, il faut reconnaître maintenant que c'est, de l'aveu même du peintre, grâce à une adhésion constante à la réalité que sa peinture ne sera pas qu'arrangement agréable, mais pourra « voir plus loin ».

La notion d'un Matisse uniquement coloriste est trop étroite. Certes, il ne conviendrait pas de faire machine arrière et rejeter. le peintre du côté du naturalisme; il reste vrai que, dans son œuvre, la peinture passe devant. Mais justement, si elle *passe devant*, c'est qu'elle n'y est pas seule, qu'elle se détache sur fond d'autre chose. Gaston Diehl remarque que, dans chacune de ses toiles, « Matisse affirme sa volonté de traduire d'une part la totalité de l'objet, et, d'autre part, la totalité de l'émotion que cet objet a suscitée en lui ». L'on ne saurait mieux dire. Une toile de Matisse, ce n'est jamais qu'une émotion puissante et profonde (un je peins), mais c'est une émotion provoquée par quelque chose, par un paysage, par un intérieur, par une femme. C'est une émotion *liée :* la condition même qu'elle puisse picturalement être, implique qu'elle soit corrélativement femme, paysage ou intérieur, à travers la totalité de chaque œuvre. Précédemment, j'ai pressenti cette liaison à plusieurs reprises; j'ai dit que Matisse se cherchait et s'atteignait dans le monde, qu'il faisait du monde le vêtement de son moi et se l'ajustait. Désormais, elle peut être précisée : le monde pèse dans l'œuvre de Matisse et le peintre n'a pas la possibilité d'en disposer à sa guise. Il n'organise pas simplement chacune de ses toiles selon soi, mais selon la réalité également, selon la nécessité propre de celle-ci : la liaison devient tension. La perfection plastique de ses œuvres n'est pas que plastique, mais elle est concrète à la fois, et il faudra qu'elle soit parfaitement concrète pour devenir plastiquement parfaite. Non parce que le pictural s'y mettrait à nouveau au service de la réalité, comme dans la tradition, mais parce que la réalité y est partie intégrante du pictural.

Arrêtons-nous à deux des toutes premières toiles du maître, à *Nu aux souliers roses* et à *Notre-Dame, fin d'après-midi.* Leur relative maladresse, leur inachèvement sont significatifs : ils permettent de mesurer, dans les difficultés mêmes du peintre, l'ampleur de son entreprise. Ainsi, *Nu aux souliers roses* est déjà un Matisse. Rien n'y intéresse moins le peintre que la vérité physique ou psychologique de son modèle. On sent son intention profonde de soumettre à l'expression de son moi toute la disposition de son tableau. L'opposition brutale des roses, des bruns, des bleus, des verts, appliqués par aplats, caractérise une nouvelle fois sa manière. Toutefois, parallèlement et tirant dans un autre sens, l'œuvre est d'inspiration cézannienne. La façon dont le nu est traité par volumes nets et puissants, sa robuste stature un peu lourde, sont révélatrices du souci architectural de Matisse, de sa volonté d'équilibrer les masses, d'asseoir les formes. Le peintre est autant constructiviste qu'expressionniste et il ne construit pas simplement une expression, mais une réalité dont il cherche, lui aussi, les « assises » et la « virginité ». La toile est déjà un éclatement de couleur; elle préfigure le fauvisme. Mais cet éclatement se trouve comme contrarié tant il donne conjointement l'impression d'être figé et pesant. Est-ce là le fait d'un peintre préoccupé uniquement d'épancher son moi par des effets colorés? Certainement non! Le sérieux avec lequel Matisse scrute la réalité afin d'en mettre à nu les structures alors que ce n'est pas la réalité qui l'intéresse mais lui, Matisse, en dit long sur sa conviction profonde, sur l'idée qu'il se fait du « lyrisme pur » et de la nécessité de son insertion dans le réel.

De façon analogue, *Notre-Dame, fin d'après-midi* exécutée quelques années plus tard, en 1902, possède un caractère double. L'œuvre est expressionniste et monumentale, à la fois. La grisaille, le ciel chargé de pluie, les trottoirs mouillés et luisants qui reflètent l'image de rares passants schématiquement indiqués, évoquent la poésie si particulière des bords de la Seine qu'un Marquet, par exemple, traduira sa vie durant. Elle constitue un véritable *état d'âme*, une projection des sentiments intimes du peintre. Mais aussi et simultanément, elle n'en est pas moins, une fois encore, une *architecture.* La cathédrale, les quais, le pont qui traverse la Seine, les maisons visibles au premier plan paraissent construits au fil à plomb. Les couleurs elles-mêmes, compactes, y fixent en profondeur les différents éléments; l'eau de la Seine cesse d'être

une surface miroitante pour devenir une masse avec sa densité et son poids propres; les tours de Notre-Dame sont lourdes de la pesanteur de la pierre que l'architecte gothique s'efforçait, au contraire, d'annuler. Dans cette toile peinte de la fenêtre de son atelier du quai Saint-Michel, Matisse commence à pouvoir s'exprimer non seulement en ayant recours aux objets, en les employant comme des supports, mais *par* les objets *devenus en eux-mêmes, lui-même*, dans une première intégration. Par delà les composantes expressionnistes, formelles, chromatiques, impressionnistes, naturalistes même, de sa peinture, il s'achemine vers la synthèse qui, dans la suite, fera de ses œuvres achevées, des expressions.

Les premières toiles de Matisse sont faites de la superposition de deux plans. D'une part, le peintre y poursuit avant tout sa propre expression. D'autre part, il s'acharne à y multiplier les prises sur le réel. Non qu'il en soit encore à « adorer la nature » (pour reprendre la fameuse expression d'Apollinaire), mais parce que, « le pinceau à la main », il découvre que le moi est un concept limite qu'on ne peut simplement saisir et peindre sans détour. Ces deux plans, toutefois, il ne parvient pas encore à les faire coïncider tout à fait. Les moyens auxquels il a recours pour s'exprimer lui-même sont différents de ceux par lesquels il exprime les objets et cependant, occupant chaque fois la même surface, ils sont solidaires. Ils cöexistent alors qu'ils devraient participer ensemble d'une totalité plastique qu'ils créeraient et qui ferait l'œuvre. Il s'ensuit une série de contradictions, d'hiatus, de ruptures qui, non seulement empêchent sa peinture d'aboutir, mais, à la limite, la menacent de disjonction. Il faudra, dans la suite, que Matisse s'efforce, à la fois, de s'exprimer toujours davantage en termes de monde et de traduire le monde en termes d'expressionnisme-soi; alors il parviendra à son sommet. Mais peu importe pour l'instant. Malgré leur apparente inconséquence, l'essentiel, dans *Nu aux souliers roses* et dans *Notre-Dame, fin d'après-midi*, réside dans le fait que le peintre tienne ferme ces deux plans. Eussent-elles été plus harmonieuses, le peintre en eût-il fait d'agréables arrangements colorés ces toiles n'auraient pas été plus achevées. Au contraire, renonçant à la complexité de son art, il se serait enlevé (comme tant d'autres, aujourd'hui), sous prétexte d'expressionnisme pur, la possibilité même de créer une expression.

Aussi, du point de vue de l'unité que Matisse cherche à instituer

dans son œuvre, son passage par le néo-impressionnisme indique un moment important de son activité de peintre. Réunis autour de Signac et de Cross, les néo-impressionnistes constituaient un mouvement préoccupé de règles et de théories. Ils énoncèrent la loi des couleurs complémentaires. A la peinture d'instinct et d'instantanéité, ils prétendaient substituer un art « de réflexion et de permanence » établi selon « une méthode précise et scientifique ». En bref, ils préconisaient une peinture dans laquelle tout serait calculé, pensé, dominé. Durant l'été de 1904, Matisse se joint au groupe. Il en interroge attentivement tous les aspects; il s'attache avec discernement à en tirer le meilleur profit et à faire davantage qu'œuvre de disciple. Après quelques résultats décevants, il peint des toiles qui, non seulement valent comme excellents tableaux néo-impressionnistes, mais sont marquantes dans son œuvre. Tout ce qui, jusque-là, boitait, tiraillait encore dans sa peinture et menaçait de la disjoindre, se trouve soudain intégré dans des toiles désormais plus achevées. Gaston Diehl estime que les directives principales du néo-impressionnisme orientèrent l'œuvre de Matisse d'une façon durable. Une telle doctrine « répondait à son désir de conjuguer à la fois liberté et discipline, écrit-il, en lui offrant complète licence de recourir à la couleur, cependant que celle-ci venait s'intégrer dans une hiérarchie déterminée, dans une synthèse constructive et expressive ». Cette synthèse, précisément, qui apparaissait mal dégagée encore, dans *Notre-Dame, fin d'après-midi*, et qui sera la marque même des grandes œuvres du peintre!

Examinons, par exemple, *Luxe, calme et volupté*, la meilleure toile néo-impressionniste de Matisse, peinte en 1905. L'œuvre fut exécutée en atelier, à Paris, d'après de nombreuses études prises l'été précédent. Parce que la couleur vient s'y intégrer dans une *hiérarchie déterminée*, parce que l'ensemble est une *synthèse constructive et expressive*, elle représente une première réussite. Les différentes baigneuses du premier plan, étendues ou assises, se séchant et se coiffant au soleil, le découpement de la grève, le profil lointain des montagnes, sont expressionnistes. De même que dans les toiles précédemment décrites, ils expriment le peintre, l'intensité de son émotion, l'impétuosité de son moi. D'autre part, ils sont constructivistes. Matisse construit, dans sa toile, une réalité : des femmes étendues ou assises sur une plage chauffée par un soleil brûlant. Mais, au lieu de se contester mutuellement,

comme par le passé, ces différents éléments sont devenus, au contraire, autant de signes plastiques. Les rouges, les jaunes, les verts, les orangés, les bleus, hiérarchisés, viennent *soutenir* désormais l'image du monde. Le ciel, la plage, la mer, les personnages, inversement, *sont* l'intériorité du peintre. L'expression et la construction ne font plus qu'un; ils deviennent chacun l'autre soi-même de l'autre. Qu'est-ce à dire sinon qu'au réel, Matisse, dans son œuvre, ajoute « quelque chose de plus » et que le réel permet à sa peinture de « voir plus loin », mais que le réel et son œuvre n'atteignent jamais leur plénitude que dans leur opposé devenu eux-mêmes, par leur réciproque dépassement?

Il y avait, dans le néo-impressionnisme, du scientisme. Dans la mesure où ils s'efforçaient d'instituer la peinture comme science, Signac et Cross en arrivaient à vouloir en faire le moyen le plus adéquat possible à enregistrer la réalité. A serrer les choses d'un peu près, on constate que, pour eux, l'art était davantage un moyen de représentation qu'une création, ou mieux, qu'ils ne concevaient de création que des moyens de la représentation. Ce scientisme est sensible jusque dans *Luxe, calme et volupté*. Il explique que Matisse n'ait pu s'en tenir longtemps aux impératifs du mouvement, — il ne sera néo-impressionniste que durant une année, à peu près. Toutefois, il faut en comprendre l'apport décisif pour le peintre. Revenant sur l'expressionnisme-soi de Matisse, j'ai montré qu'il n'était pas seulement peinture, mais réalité, que ses couleurs valaient bien en tant que couleurs, mais qu'elles étaient simultanément des objets à l'occasion desquels elles se manifestaient. Ce n'était pas suffisant. Dans l'art de Matisse, plus encore que deux plans, il y a deux *mouvements* : l'un va du peintre au monde, l'autre vient du monde vers le peintre. Chaque couleur, chaque forme, n'y est pas simplement l'expression, ou de Matisse, ou du monde, dans une espèce de compromis; elle exprime, intérieurement à elle-même, Matisse dans le monde et le monde dans Matisse. Elle cesse ainsi d'être le moyen d'un *analogon* ou d'un simulacre de la réalité pour devenir la fin d'une réalité en soi, de la seule réalité en soi concevable, celle qui situe le moi dans le concret et fait du concret une production du moi.

Après le fauvisme, évoquant le travail du groupe, Derain écrira : « Nous gardions même avec nos aplats le souci de la masse, donnant par exemple à la tache de sable une lourdeur qu'elle n'avait pas, pour mettre en valeur la fluidité de l'eau, la légèreté

du ciel. » La remarque est d'importance. Les fauves n'étalaient pas simplement des couleurs intenses à travers leurs toiles afin d'exprimer la fougue de leur tempérament, mais leur volonté expressionniste obéissait à une logique toute naturaliste. Une étendue de sable, ocre dans la nature, devenait brune, non par le caprice du peintre, mais afin qu'elle acquière davantage de lourdeur et que l'eau paraisse plus fluide et le ciel plus léger. La métamorphose plastique du sable n'avait pas pour but de rendre la toile plus picturale, mais plus réelle, plus existentielle. Inversement, on pourrait dire qu'un ciel devenait jaune ou une eau rose, bien davantage pour rendre sensible la pesanteur du sable ou de la terre et lui *correspondre* qu'afin d'équilibrer mieux la toile, ou plus exactement, que la toile était jugée achevée pour autant que la réalité s'y trouvait picturalement équilibrée. Les fauves n'étaient pas devenus subitement réalistes, mais ils voulaient que chaque couleur, dans sa relation à chaque objet qui était lui-même couleur, soit d'autant plus couleur qu'elle était davantage objet. Ils estimaient qu'il n'y avait d'expressionnisme valable que dans le cadre rigide de la nature, non pas respecté, mais plastiquement assumé et *rétabli*. Ainsi, d'une réalité fugace et contingente, parvenaient-ils à tirer, dans chacune de leurs toiles, des totalités durables et nécessaires.

Le plus grand d'entre eux, Matisse, ne fait pas autre chose. Empruntant à Picasso l'image d'un Matisse-soleil, j'ai noté plus haut, dans *Paysage de Collioure*, que l'artiste irradiait de mille rayons, qu'un univers se nouait autour de lui, qui était tout entier le peintre. J'y ai salué l'avènement d'un moi organisateur. Il est possible, désormais, de comprendre ce que signifient ces notions d'organisation et d'irradiation. Dans *Paysage de Collioure*, pris chacun pour soi, les arbres sont des taches de couleur verte, les toits des taches de couleur rouge, la mer et le ciel, deux grands aplats de couleur bleue, les montagnes, une vaste surface ocre, et rien d'autre. Tous ensemble, cependant, ils constituent un paysage. Le bleu du ciel et de la mer, l'ocre des montagnes, qui se situent dans le haut de la toile, vont se placer au loin. Les toits rouges et les arbres verts situés en bas s'avancent au premier plan. Le soleil les couvre de lumière; l'air se met à circuler. Les taches deviennent autant d'objets. Mais encore, étant paysage, ces objets subsistent intégralement comme taches et surfaces de couleur, à travers toute la toile; on ne peut simplement les ramener

à l'état d'objets par la fameuse mise à distance visuelle qui rend lisibles les œuvres impressionnistes. Leur dimension plastique *atteint* le paysage en son cœur et elle en fait une peinture. Chacune des couleurs de la toile, chacun de ses éléments figuratifs et la toile elle-même sont tributaires de deux séries, la leur et celle de leur opposé. Ils sont pris dans une espèce de *balancement dialectique* qui les empêche d'être installés définitivement dans chacune d'elles. Parvenir à régler ce balancement avec précision, c'est cela même irradier à travers une œuvre, l'organiser selon soi. C'est faire d'un ensemble de couleurs davantage que des couleurs assemblées, à savoir une réalité, et d'une réalité davantage qu'une réalité, c'est-à-dire une peinture, et c'est ce à quoi parvient Matisse.

Dans son article de la *Grande Revue*, l'artiste écrit encore : « Une œuvre doit porter en elle-même sa signification entière et l'imposer au spectateur avant même qu'il en connaisse le sujet. » Sans doute; jusque dans la tradition, il n'est de peinture qui vaille qui ne s'impose dès l'abord comme un tout et non comme un thème ou une narration. Son œuvre elle-même est avant tout de la peinture et n'est que de la peinture. La tire-t-on du côté du psychologique ou de l'anecdotique, on se condamne à la manquer. Mais, inversement, n'y voit-on qu'un ensemble de formes et de couleurs, sous prétexte de la saisir dans son intégrité, on la défigure. On a pu dire que la peinture figurative ne faisait que donner « le spectacle d'un spectacle ». On lui a opposé la peinture abstraite qui vaudrait en tant que « spectacle pur ». Je ne vais pas débattre ici la question de savoir si les chances du peintre non figuratif d'atteindre à la spécificité picturale sont nécessairement plus grandes que celles du peintre figuratif. Qu'il me suffise de remarquer que, chez Matisse qui crée un *pur spectacle*, il subsiste cependant le spectacle d'un spectacle et que le premier est élaboré à partir du second. Sa peinture impose sa signification au premier coup d'œil (elle est expressionnisme-soi) et l'on ne saurait prétendre qu'elle tienne sa valeur de ses thèmes. Mais aussi, ses thèmes (ses femmes, ses paysages, ses objets...) font partie intégrante de sa signification, car ils sont dans ses toiles et ils ne peuvent en être dissociés. Loin que sa référence constante au réel fasse régresser son expression, elle permet d'en comprendre, au contraire, l'écriture de chaque forme; elle explique que ses couleurs puissent devenir des forces dans ses tableaux. Elle explique que Matisse,

« fort de la liberté que donne la contrainte », parvienne à se hausser jusqu'à l'expressionnisme-soi.

Mais la comparaison des deux versions successives de la toile intitulée *Le Luxe*, exécutées par Matisse en 1907, est particulièrement propre à indiquer l'évolution de sa démarche. La première version est expressionniste au sens où *La Gitane* ou même *Paysage* et *Pastorale* le sont. Figurant trois grandes baigneuses situées sur une grève et se détachant sur fond de mer, de montagne et de ciel, elle est révélatrice de l'intention du peintre d'exprimer son intériorité jusque dans les moindres détails de son tableau. On y retrouve les mêmes modulations, le même ruissellement de couleurs qui faisaient passer ses peintures pour de « vilains barbouillages » quelques années auparavant. Dans les chairs moisies de ses personnages verdâtres, dans son ciel bleu teinté de violet, dans sa mer frottée en tous sens de toute la gamme des verts, le fauve se donne libre cours comme s'il ne venait pas de se soumettre à la discipline néo-impressionniste une année durant. A moins que ce ne soit pour mieux marquer sa rupture avec un mouvement qui ne satisfaisait ni sa fougue ni son besoin d'approfondissement. C'est la raison pour laquelle cette première version du *Luxe*, de la même manière que le *Nu aux souliers roses* ou *Notre-Dame, fin d'après-midi*, se fractionne selon deux plans. Comme dans les premiers essais de Matisse, la subjectivité du peintre a beau se démener, elle ne parvient pas à mordre assez sur le réel. Les choses lui résistent encore et occasionnent des hiatus, des inachèvements; il les rencontre sous son pinceau comme autant de noyaux durs difficilement réductibles.

Dans la seconde version, en revanche, tout est plus ordonné. Les frottis de couleur rapidement étalée ont disparu pour faire place à de grands aplats qui s'emboîtent les uns dans les autres avec précision; la mer devient uniformément verte, le ciel bleu et blanc; la grève et les montagnes de l'arrière-plan sont brunes, les trois baigneuses ocre. Il n'est plus question ni d'empâtements ni de ruissellement de couleur pure. Le graphisme des personnages, encore incertain par endroits dans la première version, inscrit ici, au contraire, les corps dans une écriture stricte; la concision du trait en traduit aussi bien l'attitude sereine et l'expression heureuse qu'il les hausse, par l'arabesque, à la sévérité du style. L'économie de la toile est telle que Matisse, l'ayant terminée et s'apercevant que le pied d'une de ses baigneuses ne comptait que quatre doigts,

ne put rien y changer tant il risquait d'en altérer l'unité. Jamais le peintre n'était encore parvenu à discipliner à ce point son tempérament fougueux; jamais encore il n'avait réussi à être aussi pondéré, aussi objectif. Et pourtant cette rigueur acquise non seulement sur lui-même, mais sur le monde extérieur, était le signe que tout à coup, au terme d'un effort longuement poursuivi, ce monde cédait. La seconde version du *Luxe* apporte une preuve définitive : elle montre que désormais (et malgré un certain nombre de retours ultérieurs) la peinture de Matisse est d'autant plus objective qu'elle pousse à davantage de subjectivité. Que d'expressionnisme-soi s'y affirme non pas seulement à travers ou avec le monde visible, mais *en tant que* monde visible.

Examinons quelque peu le rapport réalité-surface colorée que je mentionnais lorsque je décrivais *Paysage de Collioure.* Dans cette dernière toile, les surfaces colorées sont des arbres, des toits, la mer, le ciel, les montagnes qui se dépassent en eux-mêmes comme surfaces colorées, dans une espèce de mouvement en vrille; il en résulte, grâce à la peinture, une surréalité qui n'est autre précisément que ce qu'il est convenu d'appeler *la peinture.* Dans la seconde version du *Luxe*, plus encore qu'un tel dépassement, il s'opère un renversement. Les aplats de couleur, bruns, verts, ocres, bleus, violets qui s'en partagent la surface ne créent pas seulement la profondeur de l'espace au moyen d'une espèce de ségrégation des plans, mais captent son imperceptible tournoiement et sa secrète respiration. Les grandes zones qu'ils inscrivent y sont avant tout une épaisseur d'atmosphère brassée par la clarté du soleil, humant l'air marin, les cris, la joie, les jeux, les vacances, non de simples surfaces monochromes. Les corps de femmes, ramenés au déroulement d'un tracé virevoltant qui en lie les formes avec force, y deviennent, dans leur abstraction même, d'insistantes concrétudes. Tout ce qui, dans les œuvres antérieures de Matisse, ne se dégageait qu'en partie de l'instantanéisme impressionniste et, échappant au contrôle de l'artiste, demeurait fugace, accède à une sorte de pérennité. Les éléments plastiques de la seconde version du *Luxe*, expression de l'émotion directe du peintre, se *nouent* pour devenir monde. Si, dans *Paysage de Collioure*, Matisse était l'organisateur de l'image rétablie du réel, il devient ici le principe fondamental, créateur de la réalité.

Qu'est-ce à dire sinon que le peintre, poussant à l'extrême son effort expressionniste, parvient désormais à prendre la nature par

en dessous et à la fonder? Kandinsky, je l'ai noté au passage, jugeait les objets nuisibles à sa peinture; son spiritualisme sommaire le poussa, les excluant de ses toiles, à biaiser toujours davantage devant le réel. Même ses premiers tableaux, pour intéressants qu'ils soient, demeurent ce que Jean Lescure appelle « de la peinture de peinture », c'est-à-dire des œuvres sans vérité qui se bornent à reprendre l'extérieur de la vision fauviste. Chez Matisse, au contraire, dès l'époque du *Luxe*, la synthèse moi-réalité est effectuée. L'artiste circonspect aux lunettes cerclées d'or qui, quelques années auparavant, s'était mis dans la tête de s'installer au centre du monde et de déployer celui-ci autour de soi parvient une première fois entièrement à ses fins. Son *je peins*, débordant, furieux, désespéré, se débattant sans cesse, sans cesse contrecarré et ne se lassant pas de revenir toujours à la charge, se trouve tout à coup maître de la place. Coupant comme un raisonnement bien mené, vigoureux comme une végétation solidement enracinée, il s'affermit dans la mesure même où il modère sa violence. Il en résulte un art plus dépouillé. Il s'ensuivra des œuvres toujours plus pleines alors que celles d'un Kandinsky, par exemple, deviendront de plus en plus vides, de plus en plus lâches, à mesure qu'elles se succéderont. Un langage toujours plus mordant, plus sobre en un sens (parce que plus achevé), mais plus audacieux et toujours plus ample.

Toutefois, à ce point, le rapport dialectique peinture-réalité, moi-monde extérieur, qui conditionne dès le départ la tension inhérente à chaque tableau de Matisse et qui parvient à un premier achèvement dans *Paysage de Collioure* et dans la seconde version du *Luxe* se révèle ne plus suffire à expliciter l'œuvre du peintre : une deuxième dialectique vient la doubler, intérieure à l'artiste, qui ne cessa de le déchirer, celle de l'instinct et de la raison. Alors que tant d'autres considèrent qu'il n'existe pas de médiation possible entre le dérèglement et la concision, Matisse, au contraire, estimait, comme Gauguin, que la sensibilité et l'entendement ne sont nullement inconciliables. Bien plus; il les jugeait complémentaires et il s'acharna, sa vie durant, autant qu'à assurer ses prises sur le monde extérieur, à ajuster en lui la poussée puissante de la vie et les impératifs de l'ascèse. « Il faut contrarier l'instinct, écrit-il; il est comme un arbre dont on coupe les branches pour qu'il pousse plus beau. » Ou encore : « Arriver à devenir conscient de la qualité

de mes désirs. » On sait que Gide, dans *Les nouvelles nourritures terrestres*, part en guerre contre le rationalisme cartésien, partiel, forcé, stérile, à l'en croire, auquel il voudrait substituer la plénitude totale d'un *je sens*. Comme si Descartes, après avoir trouvé un fondement solide dans l'acte de penser, n'avait pas restitué ses droits au sentiment! Matisse, pour sa part, a ressenti l'unité profonde de la force bivalente qui nous attache, à la fois, au monde et à nous-mêmes. Il a compris la vanité de la dissocier et il s'efforcera, toile après toile, de discipliner toujours davantage son instinct, non afin de le réprimer ou de l'affaiblir, mais parce qu'il avait conscience que c'était là le seul moyen aussi bien de l'étayer que de le développer au maximum.

Revenons un instant à la seconde version du *Luxe*. J'écrivais plus haut que, dans cette œuvre, l'artiste accomplit le tour de force d'être d'autant plus lui-même qu'il est davantage le réel dans la mesure exacte où, au lieu de s'en détourner, il assume au contraire assez celui-ci pour devenir le principe créateur du réel. A cela il faut ajouter que Matisse a réussi une telle prise en charge en parvenant à canaliser et à préserver son tempérament passionné. Une toile telle que *La Gitane*, par exemple, malgré son indéniable beauté et pour injustifiables qu'aient été les oppositions et les rires qu'elle souleva au début du siècle, reste cependant heurtée, prolixe, mal commode. La nature et les personnages de la seconde version du *Luxe*, en revanche, ne sont pas simplement transposés, voire même déformés ou niés. Égalant en cela les plus grands peintres, Matisse parvient à les *conformer* : concrets, palpables, ils n'ont cependant de réalité qu'au niveau des archétypes. Lieu de rencontre de la double dialectique moi-monde visible et instinct-raison, la toile, inscrite au cœur même du réel et le dépassant à la fois, est essentiellement (de même que toutes les meilleures œuvres de l'artiste) *écriture picturale*. Mais l'important est de comprendre que seule la tension de la seconde dialectique, celle de l'instinct et de la raison, est responsable de l'équilibration de la première qui oppose le moi et le monde. C'est, en définitive, de la conquête par le peintre de sa propre autonomie que dépend, non sans quelque paradoxe, sa capacité objectivante à signifier le réel.

Cette conquête, sur le plan de la peinture, va s'opérer au niveau de ces deux outils plastiques primordiaux que sont le *signe* et l'*espace*. J'ai noté, en commençant, ce qui distingue les premiers tableaux de Matisse de ceux de la tradition : leur antinaturalisme,

leur finalité expressionniste, leur intention totalisante. Leurs conquêtes, toutefois, ne vont pas au delà de celles du style d'esquisse. Même si *Pastorale* ou *Paysage* rompent avec l'impressionnisme, il n'en reste pas moins que leurs entrelacs rouges, bleus, verts, jaunes, et leurs touches juxtaposées de couleurs pures, demeurent des taches. Il s'ensuit que tel ensemble coloré bleu-violet est frappé d'ambiguïté et continue à évoquer cependant l'atmosphère tamisée d'un sous-bois, comme chez Renoir ou Pissarro; que telle succession d'orangés, de jaunes, de verts, de blancs (bien que par d'autres moyens) restitue l'espace en trompe-l'œil hérité de la Renaissance. Parce que les taches, prises pour elles-mêmes, sont des structures insuffisantes, elles s'y trouvent comme *ravalées* par leur objet : vues à distance (spatiale ou temporelle), elles redeviennent multiplicité de troncs, chemin, taillis, frondaisons. Pour qu'elles accèdent au degré d'existence des signes, il faudra que le peintre pousse au-delà du style d'esquisse, qu'il les fixe, à la fois dans le monde au moyen de la peinture et dans la peinture par l'action de la raison. Alors naîtront des formes entièrement dégagées de tout anecdotisme. Alors s'instituera une spatialité spécifiquement picturale régie par les seuls impératifs de la mise sur pied d'une signification.

Prenons pour exemple une des toiles les plus achevées de Matisse, peinte en 1916 : *Les Marocains*. Née des souvenirs que l'artiste conservait de deux voyages en Afrique du Nord effectués quelques années auparavant, elle met en scène un groupe de Marocains prosternés. Coiffés de turbans ocres et vêtus de burnous verts, ceux-ci se situent dans un contexte architectural où apparaît, au loin, une mosquée. Ils font face à un gigantesque iman vu de dos qui conduit d'un geste large l'une de leurs cinq prières quotidiennes. Or, les turbans des fidèles sont d'abord des cercles clairs, captant et renvoyant la lumière, qui ponctuent la composition. Leurs burnous ramenés à des aplats de couleur verte qui s'enchevêtrent valent comme autant de surfaces courbes dont le montage produit une espèce de fluctuation lente. L'ensemble, au lieu de se refermer sur soi, correspond obscurément à l'épanouissement d'une végétation grasse aux feuilles épaisses et aux fruits généreux. A la limite, on ne sait au juste si *Les Marocains* figure des hommes agenouillés pour prier Dieu ou une grappe immense suspendue dans le vide. Sans doute, est-ce la raison pour laquelle, réduits au nombre de quatre, les personnages donnent néanmoins

l'impression de la multitude. Dans les premières œuvres de Matisse, la tache, trop informe, rabattait la peinture du côté de la figuration du réel. Dans une toile intermédiaire telle que *Luxe, calme et volupté*, les signes restent encore prisonniers et ont tendance (comme chez Cross ou chez Signac) à glisser dans le décoratif. Ici, au contraire, parce qu'ils amorcent un processus d'universalisation (les prieurs sont des formes qui deviennent oscillation de feuillage et grappe de fruits qui sont eux-mêmes formes-multitude...), ils se trouvent, à la fois, entièrement incarnés et entièrement libérés.

L'espace, d'autre part, marque un même approfondissement. Jusque dans *Paysage de Collioure* ou dans la seconde version du *Luxe*, il n'échappe pas à une certaine banalisation due à sa tridimensionalité. Dans *Les Marocains*, en revanche, il devient articulation réciproque de sa profondeur selon sa surface et de sa surface, pour ainsi dire, « en profondeur ». Ainsi, Matisse y conserve pour l'essentiel la hiérarchisation visuelle de la tradition. Les personnages du premier plan sont plus grands que la mosquée qui apparaît au fond de la toile. Le tapis (ou le carrelage) hâtivement tracé sur lequel ceux-ci sont agenouillés fuit obliquement vers l'horizon. Tout s'y organise, en un sens, selon le cube scénographique d'un Uccello ou d'un Piero della Francesca. Mais, en un autre, à peine le monde de notre perception coutumière s'y tient-il encore sur ses pieds. Deux grands aplats noir et rose, posés verticalement et occupant toute la surface de l'œuvre, viennent comme amortir la profondeur de celle-ci, l'infléchissant ici, l'enveloppant là-bas, l'ouvrant ou l'obstruant ailleurs. On pourrait parler d'une spatialité libre, gouvernée par la subjectivité du peintre ou, mieux, d'une sorte d'*espace élastique* semblable à ces filets qu'on tend pour capturer le gibier vivant, dont l'étirement varie selon la diversité des poussées qu'ils contiennent. Le plus souvent, Matisse élaborait (et élaborera) l'espace de ses toiles autour d'un canevas réaliste. Dans *Les Marocains*, au contraire, il le hausse à la signification : à la fois étendue et plan, terre et ciel, matière et esprit, pas plus que ses turbans et ses burnous ne sont repris par la figuration, il ne peut être réabsorbé par la perspective linéaire classique.

Toutefois, les signes et l'espace sont indissociables. De même que les animaux viennent se débattre dans les filets qui les happent, ceux-ci gigotent et ruent dans l'écran spatial qui leur est tendu.

On pourrait montrer comment le geste large de l'iman fait monter l'espace à l'horizon; comment la mosquée du fond, en revanche, y enfonce un angle et le casse net. Mais peu importe. L'essentiel est de voir combien le langage de Matisse s'amplifie dans *Les Marocains*. On sait sur quel principe de métamorphose toute une partie de l'œuvre de Picasso est construite. Les cornes de ses taureaux y deviennent faucilles tranchantes, leurs langues, poinçons; ses personnages, baudruches dégonflées ou turgescences hérissées de pointes. Même s'il joue moins sur l'insolite et pousse davantage à la forme, Matisse va à quelque chose d'analogue. A travers ses burnous-feuillage, ses turbans-fruits généreux, ses hommes-grappe, son espace-ciel-et-terre, toute une *ethnique formelle* se manifeste dans la toile qui est la civilisation et le monde musulman tels que le peintre les a vécus et qu'on imagine difficilement utilisable pour exprimer, par exemple, la vie et la mort du Christ. Approchant le problème des limites de la peinture, Mondrian, à la même époque, commençait à s'abîmer dans la géométrie. Les exigences de sa démarche amènent, au contraire, Matisse à produire des *formes fortes* (ainsi qu'on l'entend en psychologie), c'est-à-dire des structures solidement organisées du double point de vue perceptif et rationnel qui, se différenciant en cela de la tache, valent comme véritables *charpentes existentielles* de l'imaginaire.

Mais il y a plus. La signification est entravée par la description, toujours trop littérale, trop étroite : Rembrandt ne parvient à exprimer le scandale de la répression et de la violence qu'en rompant avec les conventions imitatives de son siècle, dans la bouleversante *Conjuration de Claudius Civilis*. C'est la raison pour laquelle les modifications de l'espace font partie intégrante de l'élaboration des signes. La dissociation de la couleur et de son degré d'éclairage à travers les trois dimensions spatiales est révélatrice, dans la peinture traditionnelle, du souci littéraire qui ne cesse d'habiter celle-ci, — le clair-obscur n'étant pas autre chose que l'impasse dernière de la narration. Or, jusque assez tard chez Matisse, se retrouvent les séquelles de cette dissociation. J'ai indiqué plus haut tout ce qu'il y avait de neuf dans une toile comme *La sieste* peinte en 1905 : le recours aux aplats de couleur, l'absence de contours figuratifs nettement délimités, le débordement des tons en dehors de leurs objets, la rupture avec une organisation fonctionnelle de l'image du monde visible. Selon une

perspective différente, cependant, il apparaît que la juxtaposition et l'opposition de zones violacées, rouges, bleues, vertes, roses, lumineuses ou sombres, y traduisent une interprétation encore naturaliste de la lumière qui gêne Matisse dans son effort d'établir un système de signes absolument cohérent. Dans la suite, en revanche, le peintre ne va pas tarder à mettre au point un moyen d'intégrer la couleur et la lumière (et, par conséquent, les signes de l'espace) par l'emploi généralisé de tonalités égales émettant d'elles-mêmes leur propre luminosité, tonalités qu'on pourrait appeler des *couleurs-valeurs.*

Matisse y aura recours jusqu'à la fin dans ses meilleures œuvres, à partir de 1910 à peu près. Je me contenterai, toutefois, de décrire deux toiles peintes à trente années de distance, où le moyen est parfaitement exploité : *L'atelier rouge* peint en 1911 et la *Nature morte au magnolia* exécutée en 1941. Le premier de ces deux tableaux figure une pièce (l'atelier de Matisse) dans laquelle sont distribués de nombreux objets : une table et une chaise qui occupent le premier plan, un fauteuil, une horloge, une commode, deux petites statues, un plat, des vases disséminés un peu partout. De plus apparaissent, suspendus aux parois ou appuyés contre les meubles, différentes esquisses des toiles antérieures du maître. Toutefois l'œuvre n'est rien moins que descriptive. Elle se présente comme un immense aplat monochrome parsemé de quelques taches seulement, bleues, vertes, roses. Dans celui-ci, l'artiste s'est contenté de gratter le contour de ses objets et les lignes directrices de son espace alors que la peinture était encore fraîche. Au premier abord, lorsqu'on lit le tableau dans les deux dimensions de sa surface, tout y paraît maladroit : les volumes transparents de ses éléments figuratifs qui se confondent avec le fond, la perspective asymétrique qui semble y laisser s'en aller le réel à la dérive. Il faut attendre que l'œil parvienne à le creuser pour que, petit à petit, il s'organise. Alors se dévoile l'intention du peintre de créer, ainsi qu'il l'écrit, « un espace affecté des dimensions poly-sensorielles de ses expériences intimes », non pas seulement visuel, mais *tactile* et *acoustique.* Sa volonté d'élever notre investissement dans le réel au niveau d'un développement sans limites.

Personne ne s'étonnerait vraiment si, dans *L'atelier rouge*, les esquisses appuyées contre les meubles se mettaient à glisser, si la table, la chaise, l'horloge, la commode se mettaient tout à coup à se déplacer. Si l'espace tout entier (et le monde) commençait

lentement à virer. C'est que la toile vaut davantage par ce qui se manifeste *entre* les choses que par les choses elles-mêmes; par la manière dont celles-ci, séparées par de grands vides inégaux, constituent une espèce de spatialité gauche. Une vue sommaire pourrait faire croire que Matisse n'y pousse pas aussi loin la signification que dans *Les Marocains* puisqu'on y dénombre facilement un certain nombre d'objets. Mais que sont ces objets-fantômes, dépourvus de matière et de poids, sinon justement des signes? Souvent la peinture de notre siècle s'est efforcée d'exprimer le mouvement, — comme Marcel Duchamp, par exemple, décomposant en différentes positions le déplacement d'un nu descendant un escalier. Souvent aussi, néanmoins, elle s'est bornée à en donner ce que Bergson appelle une restitution cinématographique (faite du déroulement d'images figées) nécessairement fallacieuse. Or, voici que, dans cette toile, par la fixation chromatique de la lumière, sans rompre l'espace ni casser le profil des objets (contrairement au cubisme), Matisse déploie une espèce de champ fluide. Plus encore que le mouvement, il y exprime le *glissement* des êtres et des choses, leur intérieur dynamisme, saisi au point précis où disparaît toute limite tranchée entre une intériorité et le monde extérieur.

De manière analogue, *Nature morte au magnolia* exprime, non pas seulement l'ipséité du peintre, non pas seulement le monde, mais un même degré de *pratique* fondamentale du réel. L'essentiel de l'œuvre est constitué, cette fois, par un grand aplat franchement rouge, sans profondeur, qui recouvre toute la composition. Sur ce fond, se détachent quelques objets écrits dans les deux dimensions de la toile : différents vases, un grand coquillage, un pichet, blancs, bleus, verts, violets, disposés « tels des points sur une pièce de domino » ainsi que le note Agnès Humbert, le feuillage vert et la blancheur éclatante d'un magnolia. Matisse, parvenu à une maîtrise et une liberté totales, pousse à la limite du décoratif. Là où le peintre de tradition aurait tracé un espace tridimensionnel, ménagé une perspective aérienne, réglé le jeu des ombres et des lumières, il étend une large surface unie. Là où celui-ci se serait appliqué à restituer jusqu'au dernier détail des choses, il se contente d'une écriture rapide. Et pourtant, de cette approche même, le tableau tire sa densité. La décoration se caractérise par son absence de finalité signifiante; dépourvue d'horizon, elle est plus encore le fait de Bouguereau ou de Domergue que de Malévitch. *Nature*

morte au magnolia, en revanche (ainsi que toute la peinture de Matisse) foisonne de la richesse même de la vie. Seulement, au lieu d'être opposition, équilibre, tension, comme par le passé, elle se fait désormais désinvolture et paradoxe. Dans ses formes simples, déliées à l'extrême, elle s'affirme comme une proposition intransigeante de clarté.

On sait que le monde n'est pas simplement être ou apparence; il existe un problème du degré d'existence des choses. Le géomètre qui en effectue la triangulation, ne découvre pas le même espace que le marcheur qui l'arpente de ses pas ou l'automobiliste qui le parcourt à grande vitesse. Le psychologue ne cerne pas, dans son réseau de tests, le même enfant que l'amour d'une mère. Toute connaissance et tout sentiment ne sont jamais que des connaissances et des sentiments approchés. De ce point de vue, on pourrait dire que, dans cette dernière toile, Matisse fait prendre forme plastique à notre approche la plus intime du réel, celle de la *sous-conscience*. De même que la présence d'un être ou d'un lieu, avant même qu'aucune parole n'ait été prononcée, qu'aucun regard n'ait été échangé, nous est déjà vertige ou confiance, dégoût, résistance ou abandon, ses vases et ses pichets, son feuillage, son magnolia, portés par son grand espace rouge, expriment une inexprimable intensité. Toutefois, alors que le langage, de par sa nature même, fausse cette réaction encore informulée qui nous lie au monde et à nous-mêmes, lui, au contraire, la formule : il parvient à forger et à river des ailes de papillons. Sans doute, est-ce pour cette raison que, en dépit de ce que certains nommeraient son indigence, la toile (pour reprendre ici une expression de Robert Lapoujade), comme toutes les grandes œuvres, est *irréfutable*. Au départ, le peintre s'efforçant d'organiser toute la réalité selon soi, venait s'écorcher contre les arêtes du réel, avant de les absorber. Désormais, le cercle est bouclé. Au terme de son œuvre, le peintre réduisant le réel à l'acuité infinie de son moi, *l'étale* du même coup en tant qu'affleurement qualitatif de tout l'univers.

Ainsi s'explique que Matisse, en dernière analyse, atteigne à cette *objectivité supérieure* d'un Nicolas Poussin ou d'un Georges de la Tour qui constitue la spécificité dernière de la création artistique. Il y a une vraie et une fausse universalités. La fausse consiste à se couper de tout particulier; elle mène à une conception de l'absolu où la perfection sans substance de l'être se retrouve vacuité du néant. La vraie, en revanche, a conscience qu'il n'y a

d'absolu possible que dans et à partir du relatif, par son aménagement, par son dépassement, dans une suite de conquêtes successives. Sur le plan de la peinture, ces deux conceptions s'opposent comme une incapacité à signifier qui, sous prétexte de dévoilement total, conduit à la surface vierge ou au badigeon, et l'affrontement franc du monde extérieur. Or, qu'est l'œuvre de Matisse sinon justement un affrontement (et une assomption) continuel de la réalité et, par conséquent, une montée authentique vers davantage d'universalité? Ses personnages et ses objets élevés au niveau d'une écriture, ses paysages ramenés à autant de taches qui, elles-mêmes, accèdent bientôt à la densité du signe, ses espaces devenus écrans plastiques, haussent la subjectivité du peintre dans l'instant même où ils approfondissent la réalité du monde visible. Il s'ensuit un phénomène de croisement : la concentration subjective toujours plus étendue (à travers l'écriture, les taches, les signes, l'espace) du réel liée à une objectivation corrélative de l'intériorité du peintre. Gagnant sur la réalité en tant qu'expression (et domestication) d'un moi, Matisse vient, par le fait, placer sa peinture dans le *surmonde* de l'art. Sans saut dans l'absolu ni incantation magique (contrairement à Mondrian et à Kandinsky), par la médiation du langage, il instaure le vécu dans la dignité de l'être.

Personne ne songe plus à contester aujourd'hui que les productions de l'art incarnent toujours une vision particulière du monde historiquement et sociologiquement située; il n'existe pas d'œuvre durable qui ne soit d'abord une assomption en profondeur de son temps. Groethuysen montre comment l'esprit de finesse d'un Watteau trouve son origine dans l'éclatement des critères traditionnels de penser consécutif de la révolution scientifique et technique du XVIIIe siècle. Si le baroque abuse des surcharges, si ses formes se mettent à virevolter, c'est moins parce que ce même siècle avait le goût des volutes et des rinceaux qu'à cause de l'inquiétude profonde qui, sous les galanteries et les rires, l'animait. De façon analogue, au delà des oppositions de styles, le romantisme est essentiellement un refus de la réalité conduisant à une fuite dans la vie intérieure, tandis que le classicisme s'affirme comme une acceptation nette du monde réel. De ce point de vue (le mouvement même de son œuvre l'atteste), Matisse est un classique, — et d'une espèce particulière, possible dans notre époque seulement, à l'âge des premières conquêtes décisives de l'homme sur la nature et sur lui-même. Non content d'accepter la

réalité et de l'affronter, son art fait de surcroît le projet fondamental de la transformer. Alors qu'à partir de toiles telles que le *Nu aux souliers roses* ou *Notre-Dame, fin d'après-midi*, l'artiste en est encore à la recherche d'un ordre dans la peinture, ses œuvres de la maturité coordonnent, instituent. Résultat de la prise de possession du réel par un moi corrélative d'une action toujours plus profonde de la raison, dans leur achèvement, elles imposent la peinture comme un ordre.

Toutefois une explication de l'œuvre du peintre qui ne ferait aucune place à ses *papiers découpés* demeurerait incomplète. On sait dans quelles conditions ceux-ci furent exécutés. Vieillissant et malade, Matisse ne quittait plus guère son lit durant les six dernières années de sa vie. L'idée lui vint alors de reprendre et de développer un moyen qu'il avait essayé à la veille de la deuxième guerre mondiale. Il se mit à élaborer diverses compositions à partir de morceaux de papier qu'il découpait après les avoir enduits de gouache aux couleurs vives et collait (ou faisait coller) sur de grandes toiles blanches. Certains les ont comparés aux papiers collés que pratiquaient les peintres cubistes dans les années 1912-1913. Mais ces derniers, en même temps qu'ils entendaient mettre en lumière la virtualité esthétique de matériaux tenus habituellement pour dérisoires, visaient, par l'assemblage de fragments de journaux ou l'imitation de faux-bois, à retrouver le contact du monde réel dont leurs toiles analytiques (devenues bientôt hermétiques) menaçaient de les scinder. Chez Matisse, en revanche, les papiers découpés ne sont point un passage destiné à parer provisoirement à un manque, mais un accomplissement. Loin d'en attendre des conséquences obscures, l'artiste disait lui-même comment ils lui permettaient de « dessiner la couleur », de la soumettre à « la taille directe des ciseaux ». L'histoire de la peinture est parcourue de l'antagonisme du contour et du volume, chacun l'emportant tour à tour sur son contraire. A plus de soixante-dix ans, Matisse allait apporter sa solution au conflit qui oppose toujours à nouveau l'opacité sourde d'un Titien au tracé nerveux de Botticelli ou de Dürer.

En fait, tout avait commencé en 1931 déjà lorsque la Fondation Barnes lui avait commandé *La Danse*. Il s'agissait d'une grande composition murale (d'environ 52 mètres carrés) destinée à décorer trois arcades placées au-dessus d'une verrière. L'artiste en exécuta

deux versions successives car, à la suite d'une erreur de plan, la première version ne cadrait pas avec l'emplacement qui lui était destiné. Or, ce qui frappe dans chacune d'elles, c'est, à la fois, le dépouillement extrême et la nature conquérante de leur organisation. Les corps de femmes d'un gris de pierre sans aucune modulation, aux contours parfois soulignés d'un trait noir, y semblent tomber de haut en bas selon une espèce de chute libre sans commencement ni fin, hors du couple espace-temps. Ou bien, ils se déplacent en sens inverse comme s'ils étaient mus par une puissante poussée initiale, emportés dans d'immenses bonds. Ou bien encore, plus trépidants et plus resserrés, ils tournent sur eux-mêmes dans une espèce de ronde forcenée. En plus, Matisse les y dégage du mur au moyen de surfaces roses, noires, bleues qui s'entrecoupent de la même manière que les faisceaux lumineux de projecteurs fouillant le ciel. Tout, dans *La Danse*, au lieu de s'articuler selon un montage rigide, gravite, au contraire, comme autant de masses qui se repoussent, s'attirent, s'équilibrent, se propulsent l'une l'autre. L'œuvre ne figure pas seulement une allégorie incarnée par des danseuses, mais ses personnages deviennent en eux-mêmes la danse, sa mobilité et son rythme, son vertige, son tournoiement. Le cartésianisme du peintre s'y dépasse du côté d'un gigantesque brassement.

Il est souvent question, aujourd'hui, de peinture gestuelle; même le plafond de la Chapelle Sixtine serait d'abord, selon certains, orchestration de tracés et de taches. Mais Sartre souligne que le geste n'est qu'un acte manqué. Quoi qu'il en soit, Michel-Ange et le Matisse de *La Danse* ont, sans doute, ceci de commun qu'ils font d'un ensemble de gestes, un acte. Dans la décoration de la Fondation Barnes, la couleur est comme emportée par le dessin qui l'enveloppe et la met en mouvement. J'ai insisté en commençant sur la dimension existentielle de la peinture de Matisse : l'artiste, au départ déjà, ne figure pas le réel, mais *il l'écrit*. Sa volonté d'écrire, toutefois, loin de s'abandonner à son propre automatisme, fut toujours également exigence d'élaboration et de construction. « Le signe est déterminé dans le moment où je l'emploie et pour l'objet auquel il doit participer, remarque-t-il. C'est pourquoi je ne peux à l'avance déterminer des signes qui ne changent jamais et seraient comme une écriture : ceci paralyserait la liberté de mon invention. » Confronté aux nécessités du mur, le dernier Matisse réussira (*La Danse* l'annonce) à *écrire des cons-*

tructions. Il ne se déchaînera plus simplement selon son instinct, comme dans ses premières toiles. Il cessera également de s'astreindre à l'ascèse que lui imposait la primauté de la raison. Mais, sans rompre avec la dialectique instinct-raison, il va placer à nouveau l'instinct au premier plan. Son art de l'époque des papiers découpés est avant tout, en dépit de la simplicité et de la fragilité du moyen que la maladie imposait à l'artiste, virulence et gestation.

Arrêtons-nous tout d'abord à ce que j'appellerais volontiers ses « découpages à végétation » et retenons des œuvres telles qu'*Acanthes*, *La perruche et la sirène* ou *Souvenir d'Océanie* (*Tahiti*). Le premier de ces papiers découpés (exécuté l'année même de la mort de Matisse, en 1954) compte parmi les meilleurs du peintre. Ses éléments abstraits rouges, jaunes, orangés, verts,... dont les sinuosités évoquent, à la fois, des animaux à pseudopodes et des structures végétales tout à fait primitives, constituent comme un jaillissement de sève puissant et imparable, une montée fulminante de vie. On sait que Gœthe ne désespéra pas, son existence durant, de découvrir la *plante originelle*, c'est-à-dire la structure végétale explicative de toutes les structures végétales. Il n'y eut pas de prairie, pas de parc, de sous-bois, de jardin, de gazon, à travers toute l'Europe où le conduisaient ses voyages qu'il ne fouillât minutieusement à l'aide de la loupe qu'il conservait toujours sur soi. Sa tentative, cependant, de botanique et de métaphysique qu'elle était, devait finir par se révéler chimère. La quête de Matisse, en revanche, fut plus heureuse. *Acanthes*, bien que dans l'imaginaire, dégage une échelle monumentale de la réalité végétale comme les toiles d'un Léger haussent à la monumentalité les objets anonymes de notre civilisation technicienne. Il en résulte, plus encore qu'un grossissement, une espèce de décantation comme dans ces films tournés au ralenti qui permettent de *voir* la croissance d'une plante ou l'éclosion d'une fleur, d'en pénétrer le mécanisme.

Les deux autres, *La Perruche et la Sirène* et *Souvenir d'Océanie* (*Tahiti*), exécutés un an plus tôt, jouent essentiellement sur la force actualisante de la couleur. *La Perruche et la Sirène*, aux très grandes dimensions, se présente comme une implantation de feuilles très découpées, couvrant toute la gamme des verts et des roses, serrées les unes contre les autres. Au premier abord, elle évoque curieusement une immense dentelle; elle fait un peu

ouvrage de dame. Mais bientôt, dans la multiplicité des tons, l'œil perçoit la perruche, puis la sirène bleues que le peintre y a insérées et qui avaient commencé par se perdre dans le feuillage. D'un seul coup, l'œuvre conquiert alors sa densité, fixe son espace et son éclairage, prend sa dimension murale. Deux points sensibles suffisent à la centrer, comme est centrée *La Jeune Fille au turban* de Vermeer autour du reflet ocre de sa bouche d'oreille. *Souvenir d'Océanie* (*Tahiti*), d'autre part, est une œuvre atmosphérique. Composée de trois rectangles vert, jaune, rouge, entourés de quelques formes allongées qui évoquent des feuilles, elle rend présent le climat étouffant des pays tropicaux, leur humidité chaude, leur luminosité intense, leur prolixité déprimante. Rompant avec toute figuration, elle vous saisit à la gorge et vous voile un instant l'esprit comme les floraisons odoriférantes ou les femmes trop parfumées. C'est le coup de poing, assené en plein visage, opposé à la délicatesse et à la subtilité. Mais l'un et l'autre découpages sont, en dernière analyse, également un retour aux sources, une mise à nu des forces vives.

En 1911 déjà, à la suite de son premier voyage en Afrique du Nord, Matisse avait tenté de donner un équivalent plastique de la surabondance végétale qui l'avait frappé dans certaines régions du Maroc, notamment. Mais, comme dans *Paysage marocain*, par exemple, trop attaché encore à la vision impressionniste, il demeurait, par le fait, prisonnier du motif. Dans ses papiers découpés, en revanche, il parvient à pénétrer de la périphérie au centre. Ses moindres formes, ses moindres tons sont installés au cœur même des règnes naturels dont ils constituent une image première. On a dit et répété que Corot a, le premier, montré le ciel de Rome et que, sans Cézanne, nous verrions autrement (ou ne verrions pas) la montagne Sainte-Victoire. Chez le Matisse des « découpages à végétation » (et en cela l'artiste rejoint Klee, Bazaine ou Estève), il y a peut-être quelque chose de plus. Ce n'est plus seulement la particularité que celui-ci éclaire, assignable et localisée, mais une certaine *co-naissance* du réel liée à notre perception moderne du monde. Là où les peintres scientistes de la fin du siècle dernier se sont vu barrer l'entrée de la nature, Matisse, au contraire, pénètre profondément par le truchement de ses sentiments, de ses émotions qui finissent par se confondre avec la nature dans un phénomène de participation. Sa volonté totalisante, sensible dans ses premières toiles déjà, accède ici à son expression

intégrale. Je viens de comparer le peintre à Léger. A ma comparaison, j'ajouterai ceci : de même que chez Léger, il y a la dimension force d'inertie ou bras de levier, il y a désormais, chez Matisse, la dimension genèse et mutation organiques.

Mais les papiers découpés les plus importants sont ceux où l'artiste prend pour thème la figure humaine. Parmi ceux-ci, je décrirai quelques-uns de ses fameux nus bleus et, surtout, sa grande composition intitulée *La Piscine*. Les nus bleus ont souvent été vus sous leur seul angle décoratif. Pour se convaincre de leur origine réaliste, il suffit, cependant, de citer les paroles du peintre que rapporte André Vernet. Comme ce dernier admirait en sa présence la *Jeune fille qui danse à la corde*, Matisse raconta l'anecdote suivante : « Cette belle enfant posait pour moi. Mais je sentais quelque chose qui n'allait pas. C'était toujours à l'endroit du dos. Mon dessin devenait dur, raide. Je me reprenais, rien à faire. C'était comme une gêne. Soudain je compris. Et je dis au modèle de faire examiner son dos par un médecin. Diagnostic : déplacement des vertèbres du haut vers l'intérieur. » Matisse est tout un; parvenu au sommet de la maîtrise, il ne biaise pas davantage devant son modèle qu'il ne biaisait cinquante années auparavant, à l'époque de *La Gitane*. Les nus bleus, en un sens, sont abstraits. Qui entreprend d'y retrouver le modelé des Vénus de Giorgone ou de Tintoret, leur exactitude anatomique, leur sourire désabusé, est bientôt déçu. Mais celui-là même, s'il consent à ouvrir les yeux et à regarder, ne tardera pas à y percevoir une grâce égale, une égale féminité, un égal abandon à la volupté. Les femmes de Matisse, assises, accroupies, bondissantes, échevelées,... ne valent, une nouvelle fois, comme formes pleines que dans la mesure où elles sont des êtres vivants et incarnés.

On a souvent remarqué qu'un dessin de nu exécuté par Matisse, bien que ramené à un simple tracé, circonscrivait, à travers soi, ses volumes, distribuait ses propres valeurs et sa propre lumière. L'exiguïté du moyen, cependant, interdit à l'artiste de pousser au delà d'une certaine limite : l'image réaliste de la femme elle-même *informe* toujours les dessins du maître et cela explique que, d'une manière générale, ceux-ci soient moins transposés que ses peintures. Les papiers découpés, en revanche, lui permettent de renforcer la liberté de son trait, car ils lui ajoutent la ressource du plan. Tel *Nu bleu* est construit comme une véritable sculpture. Sa grande jambe repliée sur quoi repose toute la composition

constitue une espèce d'assise, un soubassement avec sa pesanteur et sa solidité propres. L'autre jambe vient se planter dedans comme un pieu ou une colonne. Son corps, réduit au parcours grêle d'une surface qui se déroule, fait penser à une guirlande; l'artiste l'a presque nié. Sa tête penchée sur le côté et ses deux bras, découpés d'un seul tenant, sont essentiellement souplesse et relâchement. Tel autre donne le sentiment d'avoir été gagné sur la torpeur de la matière, par pressions et animations successives. Il n'est plus question désormais, pour Matisse, ni de créer un espace tridimensionnel, ni d'organiser une surface plane selon ses points de tension. Il s'agit du montage, au sein d'une spatialité neutre, d'éléments hiérarchisés qui finissent par restituer en termes d'architecture, la *qualité charnelle* de la femme. Si Matisse avait broyé la glaise (ce qu'il a d'ailleurs fait à l'occasion) il ne s'y serait pas pris autrement.

Ainsi parvenons-nous, pour terminer, à la grande composition de *La Piscine*, exécutée en 1952 également, qui concrétise ce que le peintre recherchait en 1907 déjà dans des toiles comme *Le Luxe* ou *Paysage de Collioure*. Pour la comprendre, peut-être faut-il remarquer que l'artiste y pousse au maximum de simplicité, de la même manière qu'au début du siècle, il mettait tous ses efforts à pousser jusqu'à l'esquisse des peintures dans lesquelles ses contemporains ne voyaient, pour la plupart, que de « vilains barbouillages ». Composée d'éléments bleus qui se détachent sur un fond brun-beige coupé en son milieu d'une large bande horizontale blanche, elle est, avant tout, plongeons et éclaboussements, sauts, poursuites, bousculades, essoufflement. A gauche, Matisse introduit le spectateur dans l'action (car c'en est une), au moyen de quelques images très lisibles : une femme tombant dans l'eau, quelques petites vagues qui clapotent, une méduse, une tête à demi immergée et un bras ramené en arrière, signes conventionnels caractérisant le nageur de crawl. Puis il abstrait davantage. Le centre de l'œuvre est occupé par des êtres bizarres qui tiennent, à la fois, de la femme, de la sirène et du dauphin. On les devine prêts à tous les tours, à toutes les frasques, dans leur débauche d'énergie, comme ces groupes d'adolescents moqueurs qui déambulent le long des plages et s'amusent de tout; ils sont un éclatement immense d'insouciance et de joie. Enfin, à droite, apparaissent une forme entièrement non figurative, gigantesque musculature bandée qui oscille encore de s'être détendue d'un seul coup, et

une étoile de mer, anecdotique et banale, qui bouclent le cycle. Chaque contour, chaque espace, chaque rythme donnent à *La Piscine* une respiration ample.

Le peintre y a recours, comme dans *Les Marocains*, à une combinaison de formes fortes. Tel renflement constitutif d'une femme-dauphin, analysé en lui-même, y est, à la fois, poitrine, fessier, mollusque, genou, vus simultanément selon deux, trois, quatre perspectives différentes et ramassées en une figure unique. Tel étirement donnant une impression de force contenue est aussi bien jambe que queue de poisson ou tentacule. De plus, la même dialectique productrice d'émotion et de sens se retrouve à l'échelle de la composition prise dans son ensemble. La femme qui tombe dans l'eau, tout à gauche, le nageur de crawl, la méduse, l'étoile de mer sont autant d'éléments qui fixent, par contraste, le module des femmes-dauphins, les installent à leur niveau d'abstraction, règlent leurs jeux à la façon d'un ballet. Les peintres surréalistes, dans la mesure où ils se contentent de jouer sur les rapprochements insolites, ne se dégagent pas de la figuration, car leur expression du monstrueux ou de l'absurde s'écroule sans elle. Matisse, en revanche, par l'emploi de mécanismes analogues, mais picturalisés, mais affinés, parvient à renouveler fondamentalement notre image d'un secteur, au moins, du monde réel. Il n'y a pas, en dernier ressort, jusqu'à sa simple bande horizontale de papier blanc qui ne devienne lumière, soleil et eau; jusqu'à sa simple toile beige servant de fond qui ne se métamorphose et entre dans sa fonction d'espace et de milieu ambiants. *La Piscine*, dans sa concision même, met en œuvre les moyens les plus aigus de la peinture contemporaine.

Il est essentiel que les artistes expriment leur époque. Je l'ai noté au passage, là réside leur unique chance d'atteindre à quelque irréfutabilité et, par conséquent, de durer. L'exemple de *Guernica*, toujours plus actuelle et plus vraie à mesure que notre siècle maintient en lui la violence, n'est pas isolé. Maintenant que nous avons le recul, qu'on songe avec quelle netteté se manifeste l'importance de l'œuvre d'un Léger ou d'un Delaunay! Restait, toutefois, qu'un peintre fasse prendre forme plastique à cet ensemble de phénomènes entièrement nouveaux que sont les loisirs collectifs, la ruée vers les plages et le soleil, l'amour de l'eau, le besoin d'exercice physique. Seul, peut-être, Picasso s'y était risqué dans certaines toiles de la période de Dinard, mais

encore, dans ces foules entassées, mangées par le sable et la chaleur, son regard corrosif n'a-t-il jamais dépisté que les symptômes de notre monde concentrationnaire. Matisse est ce peintre. Monet et Renoir, à l'époque de *La Grenouillère*, exprimaient la baignade d'alors, à quelques lieues de Paris, avec sa guinguette, ses baigneurs un peu surpris de leur audace, ses grands ombrages, ses messieurs en chapeau melon et en habit. Lui, au contraire, dans *La Piscine* (et cela, *Le Luxe* l'annonçait), invente les formes capables d'embrasser l'univers du ski nautique, du pédalo, de la pêche sous-marine, des records de natation. Une époque est, à la fois, une et multiple; l'âge des Lumières était, en même temps, celui des messes noires et des folles marquises. De notre siècle, Matisse, l'intellectuel, le raffiné, ne craignant pas la compagnie du populaire, finit par exprimer sa santé.

Il s'ensuit une dernière conséquence importante. L'art de notre siècle, parce qu'il effectue une révolution sans précédent qui remet tous les critères traditionnels en question, multiplie, plus que tout autre, les pseudo-créations, les échecs, les mystifications. Il fait trop souvent figure de culte ou de jeu réservé à un petit nombre d'initiés, alors que seules sont viables les formes d'art dans lesquelles le plus grand nombre d'hommes possible s'expriment et se reconnaissent. C'est la raison pour laquelle, en particulier, un Lukacs rejette sans distinctions en le qualifiant de *grimace* tout ce qui n'est pas, pour le moins, réalisme critique. Or, l'œuvre de Matisse, sur le plan de la peinture, fait la preuve du contraire. Sa validité est, à la fois, de n'avoir pas craint d'être *grimaçante*, de s'être coupée toujours plus de notre société et, l'ayant devancée, de la retrouver. La primauté du moi et le souci de communiquer ne sont pas inconciliables. A condition qu'ils ne rompent jamais les liens avec le réel, il arrive un endroit où ils se rejoignent. Alors l'ipséité, l'absolu, l'universel deviennent des réalités. Il est remarquable que, chez Matisse, à regarder les choses d'un peu près, l'ontologique se résolve, non en termes problématiques d'être, mais s'actualise, en fin de compte (comme chez tout grand créateur) en termes concrets d'histoire et de collectivité.

Jean-Louis FERRIER

René Leibowitz

COMMENT INTERPRÈTE-T-ON BEETHOVEN ?

à Rudolf Kolisch

Tradition ist Schlamperei [1]
Gustav Mahler

Avant-propos

Le résultat récent d'une enquête sur les divers degrés de « popularité » des grands compositeurs auprès du public mélomane a confirmé une fois de plus la place absolument privilégiée qu'occupe l'œuvre de Beethoven dans la vie musicale de notre temps. Une fois de plus, en effet, cette œuvre vient « en tête de liste » quant à la fréquence de ses exécutions au sein des programmes du monde entier, qu'il s'agisse de musique symphonique (surtout), de musique de chambre ou de piano. De même, lorsqu'un orchestre symphonique d'une certaine réputation entreprend une tournée de concerts, il est rare qu'il n'inscrive pas à ses programmes au moins une œuvre importante de Beethoven. A Paris, par exemple, nous avons eu, au cours de la saison dernière [2], la visite de l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Herbert von Karajan (ce qui a constitué sans doute l'événement le plus « brillant » de la saison en question) et les cinq concerts que nous entendîmes étaient entièrement consacrés à Beethoven (notamment aux neuf symphonies). Fait d'autant plus symptomatique que l'on aurait quelque peine à imaginer une telle série de concerts dédiée à un autre compositeur.

1. Le terme « Schlamperei » est intraduisible. Nous proposons : « La tradition c'est du laisser-aller. »
2. Théâtre des Champs-Élysées : les 21, 22, 23, 25 et 26 avril 1960.

Tout cela est fort bien et l'on serait tenté d'en déduire que publics et interprètes font preuve d'une prise de conscience réelle et profonde des valeurs musicales les plus authentiques, puisqu'il ne saurait faire de doute (pour nous, tout au moins, ainsi que nous l'avons d'ailleurs souvent affirmé) que ces valeurs ont trouvé dans l'œuvre de Beethoven, précisément, l'une de leurs expressions les plus élevées et les plus prestigieuses.

A vrai dire, une pareille déduction n'est pas tout à fait sans fondement et nous pouvons vérifier de la sorte que la célèbre théorie selon laquelle l'œuvre géniale finit toujours par s'imposer de manière indubitable comporte une certaine part de vérité. On peut d'ailleurs ajouter à cela (en guise de corollaire, si j'ose dire) que — qu'ils en soient complètement conscients ou non — publics et interprètes arrivent inévitablement à choisir comme œuvres de prédilection celles qui le méritent le plus.

Et cependant, on ne peut guère s'empêcher de penser que le cas de Beethoven, si on veut lui appliquer les théories que nous venons d'énoncer, s'avère des plus troublants. En effet, il n'existe peut-être aucun autre compositeur qui ait été aussi constamment soumis à des traditions d'interprétation fausses et incongrues, traditions qui arrivent à déformer et à dissimuler le sens même de ces œuvres qui jouissent d'une aussi immense popularité. On en arrive ainsi à se demander si les interprètes et le public qui ont tant contribué à la gloire des œuvres de Beethoven les connaissent véritablement. Situation paradoxale s'il en est une, puisque l'on semble adorer quelque chose que l'on ne connait qu'à travers des déformations et que l'on déforme systématiquement quelque chose que l'on adore.

Nous essayerons de mettre en lumière ici quelques points qui nous paraissent particulièrement significatifs à cet égard.

I

J'écoutais récemment un enregistrement pas trop ancien du *Concerto pour Violon* de Beethoven. Cette œuvre est sans doute l'une de celles qui ont le plus souffert des fausses traditions (et des déformations presque caricaturales qui en résultent) telles qu'elles intéressent notre propos. Ouvrons une parenthèse pour

dire que ces fausses traditions ont généralement leur source dans la méconnaissance du tempo véritable, question qui nous occupera tout particulièrement ici. En ce sens, le *Concerto pour Violon* pose un problème délicat : l'œuvre ne comporte aucune indication métronomique, contrairement aux symphonies, par exemple, qui ont toutes été pourvues de telles indications de la main de Beethoven lui-même. Il pourrait donc sembler, à première vue, qu'il est impossible de constater et de vérifier de manière rigoureuses les déformations que l'on fait subir à cet égard aux intentions du compositeur. Cela n'est pas vrai et l'examen d'un certain nombre de données précises nous fournira des preuves flagrantes d'une interprétation complètement fausse.

Disons pour commencer que l'enregistrement dont je voudrais parler n'a pas été réalisé par des interprètes de tout premier rang, mais qu'il n'en est pas moins significatif pour cela. En effet, le soliste — premier violon solo d'un des bons orchestres européens (qui l'accompagne d'ailleurs ici) — s'avère être un excellent violoniste aux nombreuses qualités purement instrumentales et, ce qui est plus, parfaitement au courant (et même complètement imprégné) des diverses interprétations « autorisées » dues aux virtuoses les plus célèbres. C'est même ce dernier point qui nous frappe le plus : je veux dire que, confronté par l'occasion (tout à fait inespérée peut-être) de « se produire » dans une œuvre fameuse entre toutes du « grand répertoire » du violon et cela sur un disque d'une « grande marque » (devant donc conquérir le « marché international »), notre soliste a dû « potasser » à fond les diverses interprétations qui font loi à l'heure actuelle, de telle sorte qu'il semble retirer de chacune d'elles certains « tics » particulièrement frappants. Le résultat est absolument navrant. On sent à chaque instant que ce musicien — incontestablement fort doué, et disons-le encore une fois, muni de beaucoup de qualités précieuses — n'a cherché, à aucun moment, de repenser l'œuvre par ses propres moyens. Une telle tentative lui aurait peut-être valu une interprétation intéressante, empreinte en tout cas d'une certaine fraîcheur et authenticité. Au lieu de cela il a préféré s'abstenir de tout effort de compréhension véritable en se laissant tout simplement influencer et dominer par des interprétations qui offrent sans doute un certain nombre d'éléments valables, mais dont il extrait aussi ce qu'elles contiennent de plus conventionnel et de moins pensé.

Regardons tout cela de plus près[3].

Nous n'insisterons pas sur la lourdeur et la lenteur (habituelles) du *tutti* initial[4]. Au moins, le tempo, une fois donné — quel qu'il soit —, ne devrait pas être soumis à des fluctuations trop exagérées. Or, que se passe-t-il?

Avant l'entrée du soliste, déjà, le chef d'orchestre (dominé, lui aussi, par toutes les conventions des interprétations courantes) se trouve en proie à un désarroi total à l'égard du tempo, désarroi qui se traduit, *grosso modo*, par les fluctuations suivantes : le mouvement débute (beaucoup trop lentement, ainsi que nous l'avons déjà dit) à 96 pour la noire, mais dès que les valeurs métriques deviennent rapides (c'est-à-dire, dès la liquidation du premier thème qui commence à la mesure 18) nous nous trouvons entraînés comme malgré nous dans une accélération du mouvement qui, dix mesures plus loin, aboutit à un tempo sensiblement plus rapide (106 pour la noire). Cela ne suffit pas encore à notre chef : aussi le rapide *crescendo* de la mesure 69 entraîne une nouvelle accélération qui arrive, cette fois-ci, à atteindre la vitesse de 114

3. La plupart des observations qui vont suivre ici s'appuient sur un travail tout à fait remarquable auquel nous aimerions rendre un hommage sincère et reconnaissant. Il s'agit d'un essai de Rudolf Kolisch : *Tempo and Character in Beethoven's Music* paru dans *The Musical Quarterly* (vol. XXIX, nos 2 et 3, New York, avril et juillet 1943). Il est absolument impossible de résumer ici les acquisitions en nombre considérable et d'une importance capitale que nous devons à ce texte prodigieux. Disons simplement que l'un de ses mérites essentiels consiste en l'établissement d'une sorte de typologie complète des différentes catégories des *tempi* de Beethoven, typologie fondée sur la relation entre la notion même du tempo et le caractère musical qu'il exprime. Ce travail a été rendu possible avant tout grâce aux indications métronomiques dont Beethoven lui-même a pourvu un très grand nombre de ses œuvres. De cette façon, Kolisch a pu rapprocher entre elles les œuvres qui témoignent de certains caractères musicaux identiques, œuvres parmi lesquelles certaines ne comportent pas d'indications métronomiques. Nous acceptons entièrement ses conclusions et nous y reviendrons encore

4. Il est clair que nous avons affaire ici à l'un de ces typiques *Allegro ma non troppo* de Beethoven, pensé indubitablement *alla breve* (malgré le symbole métrique C, ce qui est un cas fréquent). Kolisch rapproche fort judicieusement ce premier mouvement du *Concerto pour Violon* au premier mouvement de la Sonate pour Violoncelle et Piano op. 69 dont certains éléments thématiques offrent une ressemblance frappante avec les figures musicales qui nous intéressent ici. Le tempo correct semble être de 72 à la blanche, ainsi que nous le trouvons spécifié dans une troisième œuvre encore, la Sonate pour Violoncelle et Piano op. 102, no 1. Ici aussi nous trouvons de nombreux points communs avec certaines figures du *Concerto pour Violon* (fait significatif : le symbole métrique utilisé ici est le C barré, la noire à 144).

à la noire au *fortissimo* de la mesure 73. Après cela les choses s'apaisent quelque peu et l'entrée du soliste se fait à une vitesse déjà réduite, mais où le tempo subit des déformations constantes de par le rubato traditionnel et complètement privé de sens du solo. Enfin, à la répétition du premier thème (mesure 101), nous voici revenu — je ne sais par quel miracle — au tempo initial (96 à la noire).

Cette brève description du début de l'œuvre tel qu'il se trouve enregistré ici nous montre déjà un état de choses à proprement parler ahurissant. *Alors qu'il n'y a pas la moindre indication d'un changement de tempo quel qu'il soit* dans la partition qui nous occupe, nos interprètes se sont permis de faire fluctuer ce tempo entre les limites, déjà relativement distantes l'une de l'autre, de 96 à 114 pour la noire. Ajoutons tout de suite que cet état de choses ne fera que s'agraver par la suite, de telle sorte que le tempo du mouvement complet finira par osciller entre 73 et 122 pour la noire! Ajoutons aussi que nous retrouvons cette même instabilité du tempo du premier mouvement du *Concerto pour Violon* de Beethoven, à des degrés plus ou moins prononcés, dans toutes les exécutions de ce morceau.

***

Demandons-nous à présent : 1. Comment il se fait qu'une telle pratique — manifestement fausse et manquant de la rigueur la plus élémentaire — a pu s'imposer de manière aussi générale? 2. Quels sont les défauts majeurs qui en résultent? Sans encore approfondir la première de ces questions (nous le ferons par la suite), il nous est facile de faire les constatations suivantes : *grosso modo* les accélérations du tempo correspondent aux passages où les valeurs métriques s'avèrent rapides et, inversement, les ralentissements ont lieu là où nous avons affaire à des figures écrites en valeurs plus longues. Nous retrouvons ces mêmes fluctuations du tempo au niveau des changements dynamiques : accélérations dans les passages forts, ralentissements dans les passages conçus dans la nuance *piano*. Or, ce sont là précisément les défauts les plus élémentaires et les plus primitifs de l'interprétation musicale dont on peut dire qu'ils constituent, au sens propre du terme, les *maladies infantiles* de l'art de l'interprète. En effet, n'importe quel professeur de piano ou de violon quelque peu lucide, habitué

à donner des leçons aux enfants ou à des débutants en général, confirmera qu'il se voit obligé de lutter constamment contre de tels défeuts. On est d'autant plus étonné de voir ces mêmes symptômes et défauts caractériser le jeu de la plupart des virtuoses lorsqu'ils exécutent le morceau qui nous intéresse.

Pourquoi en est-il ainsi? Pour la simple raison que ces interprètes méconnaissent les caractères fondamentaux des figures sonores qu'ils rencontrent ici (nous y reviendrons). De la sorte ils cherchent à faire valoir leur « virtuosité » quand ces figures semblent s'y prêter par leur rapidité, alors qu'ils entendent faire valoir leur « lyrisme » et leur « belle sonorité » dans les figures conçues en valeurs longues.

Par conséquent : en réponse à notre deuxième question, nous dirons que les défauts très sérieux qui résultent d'une telle pratique sont les suivants. En premier lieu — et cela va de soi — on dénature l'ensemble du mouvement puisque celui-ci, conçu selon un tempo fondamental unique, se dissout en une multiplicité de tempi différents ce qui en détruit l'unité de conception. En deuxième lieu, certaines figures perdent ainsi non seulement leur caractère propre, mais deviennent même, parfois, à peine reconnaissables. Je songe surtout aux figures écrites en valeurs longues, qui, du fait du ralentissement auquel elles se trouvent soumises, perdent ainsi de leur cohérence. Un exemple frappant nous est donné par la *coda* du mouvement qui nous occupe (après la cadence du soliste). Cette section débute par une dernière citation du deuxième thème et c'est cette section précisément qu'on joue généralement le plus lentement (dans notre disque, c'est ici que l'on constate le « tempo minimum », la noire à 73). Or, il se trouve que le dernier motif du thème est présenté — à la fin de la citation du thème — en augmentation (blanches au lieu de noires). Étant donné la lenteur du tempo, il se passe tellement de temps entre les différents sons de ce motif qu'il est difficile de le saisir en tant que tel et je ne serais pas surpris qu'un auditeur qui l'entendrait exécuté de cette manière pour la première fois dans sa vie ne saurait absolument pas de quoi il s'agit (je veux dire qu'il n'entendrait que des sons isolés sans reconnaître le motif qu'ils constituent). Ajoutons que de telles déformations empêchent, de par leur inconsistance même, la réalisation des intentions propres à nos interprètes. C'est ainsi qu'à la suite du passage dont nous venons de parler, le soliste et le chef d'orchestre

cherchent à retrouver un tempo rapide afin de terminer le mouvement d'une manière brillante. Mais, en fait, que se passe-t-il? Encore une fois, étant donné la lenteur du tempo qu'on avait atteinte ici, étant donné aussi qu'on ne dispose plus que d'une dizaine de mesures pour terminer le mouvement, l'accélération provoquée n'arrive pas à se déployer totalement (en effet, nos interprètes atteignent tant bien que mal le tempo de 116 à la noire) et l'impression produite est celle d'une précipitation maladroite et incohérente.

II

Nous n'avons pas jugé nécessaire de parler du deuxième mouvement du *Concerto pour Violon* qui subit des violences tout aussi prononcées que celles que nous venons de signaler à propos du premier mouvement (seul le troisième est joué de manière plus ou moins correcte). Disons, pour la dernière fois, que tout cela ne caractérise pas seulement l'exécution qui nous a occupé ici, mais aussi, de façon plus ou moins semblable, la plupart des exécutions que l'on peut, de nos jours, entendre de cette œuvre. Aussitôt la question se pose, s'il s'agit ici d'une œuvre exceptionnelle ou si — ainsi que nous l'avons fait entendre au début de ces pages — des remarques analogues peuvent s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Beethoven? Notre réponse à ce sujet est tout à fait catégorique et il est temps à présent d'approfondir le problème.

Nous avons dit que la plupart des interprètes méconnaissent le caractère fondamental d'un grand nombre de figures sonores qu'ils rencontrent dans l'œuvre de Beethoven. Pourquoi en est-il ainsi? C'est ici que Rudolf Kolisch nous fournit des réponses d'une extraordinaire pénétration et nous ne saurions mieux faire que d'en citer les plus essentielles. Ayant constaté — à la suite de divers raisonnements — que Beethoven a établi des catégories typiques de tempo qui correspondent à des catégories expressives non moins typiques (ce qui, par conséquent, écarte tout soupçon que les indications métronomiques de Beethoven « ne seraient que des expressions fortuites d'idées subjectives en matière d'interprétation »), Kolisch affirme que « le tempo « juste » d'un morceau naît avec la *musique* elle-même [5] ». Mais alors la

5. *Op. cit.*, pp. 176-177.

question se pose si les tempi de Beethoven sont en fait réalisables dans la pratique. A cela Kolisch répond de la manière suivante. « On prétend souvent que l'impossibilité dans laquelle se trouvait Beethoven d'entendre la réalisation sonore de sa musique l'avait tant éloigné des conditions pratiques de l'exécution musicale que ses indications en matière de tempo ne sont, de ce fait, que des « abstractions » conçues sans considération aucune à l'égard de leur possibilité pratique. » Kolisch ne se donne même pas la peine de réfuter cette sotte théorie, car il se rend compte précisément que Beethoven n'a nullement cherché à être « pratique ». Ses indications de tempo « font partie de son inspiration même. Et cette inspiration n'est pas dérivée de l'instrument, elle ne cherche même pas à le rencontrer à mi-chemin [6] ».

Seulement, objectera-t-on, si tel est vraiment le cas, les interprètes — qui sont avant tout des « practiciens » — ont raison de chercher à adapter ces « abstractions » à des conditions « pratiques ». C'est ce que, avec une dignité peu commune, Kolisch se refuse d'admettre : « Ainsi, si un tempo donné devait effectivement s'avérer impossible dans la pratique, cela n'indiquerait que l'inadéquacité de notre technique. » Et le violoniste Kolisch affirme aussitôt que, selon son expérience personnelle, « tous les tempi que Beethoven exige des instruments à cordes, tout au moins, sont parfaitement jouables sur la base de la technique moyenne d'aujourd'hui ».

En fait, Kolisch ne croit pas du tout que ce sont les difficultés d'ordre technique instrumentale qui constituent la vraie raison du mépris (passé et présent) avec lequel on traite les tempi de Beethoven. « Les raisons réelles se trouvent plutôt dans des difficultés d'ordre intellectuel. Nous ne devrions pas être surpris par le fait que le langage de Beethoven, d'une si complète nouveauté, ne fut guère compris par ses contemporains et que les tempi inusités qui caractérisent ses types d'expression sans précédents ne purent être réalisés sans difficultés. » Et Kolisch termine cette partie de sa discussion en citant un texte de Beethoven lui-même où celui-ci exprime son contentement à l'égard de l'invention du métronome, instrument qui devrait être capable « d'assurer l'exécution de mes compositions partout selon les

6. Kolisch cite, à ce propos, la célèbre exclamation de Beethoven : « Je ne considère pas vos piteux violons quant l'esprit me saisit. »

tempi que j'ai conçus, *lesquels, à mon regret, ont si souvent été méconnus* [7] ».



Nous voici, à mon avis, au cœur du problème. La nouveauté absolue du langage de Beethoven a fait que les contemporains du compositeur n'en ont pas compris certains caractères essentiels. Afin de résoudre certaines difficultés qui leur paraissaient insurmontables, ils ont eu recours à des « expédients » qui devaient, selon eux, constituer des « solutions pratiques » à l'égard de ces difficultés. Ainsi est née une « tradition » qui n'est qu'un ensemble de solutions de facilité — pour ne pas dire de mauvaises habitudes — et le malheur a voulu que cette tradition se soit maintenue jusqu'à notre époque. Aujourd'hui comme du temps de Beethoven, rares sont les interprètes qui ont cherché à approfondir le sens même des figures sonores inventées par cet extraordinaire génie musical; rares sont ceux qui, au lieu d'accepter passivement ce laisser-aller maintenu par la « pratique » courante, ont tenté de véritablement repenser « les choses elles-mêmes ».

On nous reprochera peut-être d'avoir illustré plus haut notre « théorie » à l'aide d'un exemple où les intentions de Beethoven ne sont guère vérifiables puisque le *Concerto pour Violon* ne comporte aucune indication métronomique. Nous pouvons répondre à cela que les fluctuations de tempo que nous avons discutées constituent déjà une preuve suffisante du peu de respect dont on témoigne à l'égard de ces intentions, mais nous nous empresserons d'ajouter qu'il nous est tout aussi aisé de faire la même « démonstration » à propos d'œuvres où les indications métronomiques de Beethoven devraient, logiquement semble-t-il, constituer un critère absolu en cette matière.

Prenons, par exemple, les symphonies [8] et, pour commencer,

7. *In Wiener Vaterlaendische Blaetter* du 13 octobre 1813. Certains musiciens contemporains de Beethoven étaient d'ailleurs conscients de tout cela et Kolisch cite une lettre de Galitzin du 13 décembre 1817 où celui-ci encourage vivement Beethoven à doter d'indications métronomiques tous les mouvements de la *Missa Solemnis* et même de toutes ses œuvres afin d'éviter les manières très diverses selon lesquelles on les exécute.

8. Exemple particulièrement éloquent, puisque Beethoven prit la peine de doter d'indications métronomiques *tous les mouvements de ses sept premières symphonies* (qu'il avait composées avant l'invention du métronome ou avant d'avoir connu cet instrument) dès qu'il prit connaissance de l'invention de Mälzel.

une œuvre encore relativement « jeune », la *Deuxième Symphonie.* On s'accorde généralement sur le fait que c'est à partir de la *Troisième Symphonie* que Beethoven renouvela complètement la forme symphonique. Cela est vrai, mais déjà l'œuvre qui va nous occuper à présent introduit quantité d'éléments dont on peut dire qu'ils constituent des innovations radicales typiques du langage de Beethoven en général. C'est ainsi que déjà la « tête » du sujet initial du final a du apparaître aux consciences musicales de l'époque comme une figure vraiment insolite et le fait est qu'elle témoigne, aujourd'hui encore, d'une singulière audace. Les deux mesures en question (qui constituent le premier segment d'une période) sont caractérisées tout d'abord par une allure extrêmement violente et agressive. Ce caractère se réalise par la nuance *forte* et surtout par le subit changement de registre (douzième diminuée descendante!) qui sépare les deux motifs du segment. Aujourd'hui encore, par conséquent, nous ne saurions être étonné de ce que ce passage n'ait pas été compris entièrement par tous les interprètes qui s'attaquent à la symphonie en question. Aussi, avons-nous pu constater, dans la plupart des exécutions que nous avons entendues, quantité de défauts dès les premières mesures du morceau, défauts attribuables avant tout à une prise de conscience incomplète ainsi qu'à un manque d'approfondissement des figures musicales.

Cela commence dès la préparation à l'attaque du morceau. Il est vrai que la difficulté « caractérielle » des motifs initiaux crée une certaine difficulté d'exécution que la plupart des chefs d'orchestre cherchent à aplanir en battant ici un temps de préparation supplémentaire (au lieu de faire coïncider la préparation avec le premier temps joué). Un tel procédé — malheureusement beaucoup trop souvent pratiqué de manière générale — constitue une solution « confortable » d'un problème qui n'a rien de confortable en soi et qui *doit rester ardu* si l'on veut rendre justice au caractère spécifique des figures en jeu. Aussi, une bonne part de l'agressivité et de la violence si caractéristique de ces motifs s'en trouve comme volatilisée, alors que la tension et la concentration exigées de l'orchestre lorsque ce début est dirigé sans temps de préparation supplémentaire provoquent précisément le caractère qu'il s'agit d'obtenir. Si l'on ne sait pas comment réussir ce début sans temps de préparation supplémentaire, cela ne saurait signifier qu'une lacune dans notre technique de

direction, mais il nous est possible d'affirmer — tout comme le fait Kolisch à propos des instruments à cordes — que de tels problèmes sont loin d'être insolubles aujourd'hui. C'est donc que, encore une fois, les difficultés sont surtout « d'ordre intellectuel ».

Il en va de même dès les mesures suivantes. Le segment initial qui vient de nous occuper est suivi d'un segment contrastant (deux fois plus long) dont les trois premières mesures sont jouées *piano*, alors que la césure de la quatrième mesure introduit, de manière très inattendue, un *forte subito.* C'est là un nouveau trait de l'absolue nouveauté du langage beethovenien, puisqu'on chercherait en vain — chez les prédécesseurs de Beethoven — une structure s'exprimant par des contrastes aussi brutaux et complexes. Ici, encore la plupart des chefs d'orchestre témoignent d'une prise de conscience incomplète et fragile des nécessités dynamiques des figures en jeu. De manière générale nous avons pu constater l'emploi de l'une ou de l'autre des deux solutions — fort imparfaites — suivantes : 1. Le *forte subito* n'est pas joué assez fort, parce que le chef d'orchestre ne sait pas l'indiquer; 2. Le *forte* n'est pas subit parce qu'il est préparé par un grand geste sur le temps qui le précède, ce qui provoque un *crescendo* sur ce temps. Inutile d'ajouter qu'aucune de ces solutions n'arrive à nous faire saisir le véritable caractère du passage et que, ici encore, on peut imaginer — à condition de s'être vraiment rendu compte de la nature du problème — un moyen technique adéquat capable de nous faire dépasser le niveau médiocre des expédients et des solutions de facilité pour atteindre celui de l'exécution authentique.

*
* *

De tels exemples abondent tout au long de la *Deuxième Symphonie;* ils se multiplient à l'infini si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Beethoven. Quant à la question — que nous avons volontairement mise en suspens pour quelques instants — des différents tempi de mouvements des symphonies, on peut dire que, *grosso modo*, ils ne sont que très peu respectés. La plupart des chefs d'orchestre [9], en effet, considèrent les indications métro-

9. Il va de soi qu'il existe des exceptions, par exemple Toscanini auquel il est aujourd'hui « de bon ton » de reprocher ses interprétations de Beethoven. On dit volontiers de lui qu'il n'était pas un « beethovenien », mais en fait il est un des rares interprètes musicaux qui ont constamment cherché à s'approcher le plus possible des indications métronomiques originales.

nomiques de Beethoven comme beaucoup trop rapides et ils cherchent souvent à justifier leur point de vue à l'aide d'arguments du genre de ceux que cite Kolisch [10]. Quelques notes suffiront pour nous convaincre des écarts considérables tels qu'ils sont pratiqués de manière courante.

Première Symphonie. L'introduction est indiquée *Adagio molto*, la croche à 88, ce qui veut dire la noire à 44 et le caractère extrêmement lent doit, de toute évidence, être appliqué à cette dernière unité de mesure. Parce qu'ils méconnaissent cela, la plupart des chefs d'orchestre battent constamment « à huit » (au lieu de battre « à quatre » avec certaines subdivisions) et, ainsi, la croche équivaut généralement à 76. Le deuxième mouvement est indiqué *Andante cantabile con moto*, la croche à 120. On ne tient pas souvent compte du fait que l'appellation *Andante* ne signifie pas « lent », mais « allant » (surtout quand le compositeur prend soin d'y ajouter *con moto*) et ici encore il est d'usage de se maintenir bien en dessous du tempo indiqué qui dépasse rarement 104 à la croche. Nous pouvons signaler, à propos du troisième mouvement, la très fâcheuse habitude de ralentir le tempo dans le Trio, alors qu'il n'y a pas la moindre indication à ce sujet dans la partition. Enfin, le final est marqué — à un temps! — *Allegro molto e vivace*, la blanche à 88. Presque personne ne joue ce mouvement à un temps et le tempo moyen est de 156 pour la noire (aulieu de 176!).

Deuxième Symphonie. Ici aussi l'introduction marquée *Adagio molto* (sans indication métronomique pour une fois) est jouée trop lentement, en général, alors que l'*Allegro con brio* (blanche à 100) est souvent joué trop vite (le tempo pouvant aller jusqu'à 116 à la blanche). Je n'arrive pas à m'expliquer ce dernier état de choses, d'autant plus que les nombreuses figures en doubles-croches de ce mouvement sont, de la sorte, toujours « bousculées » de manière à en rendre l'articulation difficile à saisir (il ne peut faire de doute que Beethoven savait fort bien ce qu'il faisait en indiquant pour une fois une unité de battue relativement modérée; cela devrait inspirer la confiance à l'égard de ses indications

10. A cet égard, Kolisch fait aussi état d'une conversation qu'il eut avec un chef d'orchestre bien connu qui refusait de tenir compte des indications métronomiques de Beethoven à cause du procès que ce dernier aurait intenté à Mälzel, procès dont la cause aurait été l'imperfection de l'instrument en question. En vérité, un tel procès n'eut pas lieu et si Beethoven y songea en fait, ce fut pour de tout autres raisons.

métronomiques en général). La même remarque s'applique au Scherzo — troisième mouvement — que l'on joue trop vite, alors que le deuxième mouvement, *Larghetto*, est joué trop lentement ce qui, étant donné ses vastes proportions, le rend pour ainsi dire interminable. Nous avons déjà parlé du final; ajoutons que le tempo extrêmement rapide indiqué par Beethoven, la blanche à 152, n'est pour ainsi dire jamais réalisé. On entend plutôt la blanche à 138.

Troisième Symphonie. Ici nous sommes en plein chaos. Le monumental premier mouvement est dirigé presque toujours à trois temps, la noire valant alors *tout au plus* 160 (la plupart du temps bien moins que cela encore), alors que l'indication de Beethoven est de 60 pour la blanche pointée (c'est-à-dire la noire à 180). La raison principale invoquée même par les chefs d'orchestre les plus consciencieux est que la figure transitionelle des violons (croche — deux doubles-croches) est irréalisable dans le tempo original. Cela n'est pas exact ; toutefois l'exécution correcte de cette figure nécessite un doigté inusité, ce qui implique une technique nouvelle du jeu de violon, état de choses que la plupart des violonistes se refusent à admettre. Les proportions grandioses de ce mouvement (pour ne pas parler des détails) se trouvent complètement faussées de par le tempo beaucoup trop lent de l'exécution [11] et il en va de même pour le deuxième mouvement, la Marche Funèbre, dont il est difficile, sinon impossible, de saisir le caractère de marche, tant le tempo en est généralement déformé dans le sens de la lenteur. Ici, la véritable pulsation fondamentale est conçue à deux temps (noire égale 40), alors

11. Je dois à un de mes élèves la très pertinente remarque que voici. Dans les grandes lignes, les proportions de ce mouvement s'articulent de la manière suivante : Exposition mesures 1-155; Développement mesures 155-397; Réexposition et coda mesures 398-691. Par conséquent, nous nous trouvons, en apparence, devant un certain déséquilibre, puisque l'exposition ne compte que 155 mesures, alors que le développement en compte près de 250 et la réexposition près de 300. La réexposition est donc presque deux fois plus longue que l'exposition (et il existe un rapport semblable, ou presque, entre l'exposition et le développement). Seulement, tout cela s'équilibre parfaitement si l'on joue la reprise de l'exposition, puisque celle-ci devient ainsi deux fois plus longue. Mais il est un fait qu'aucun chef d'orchestre n'ose le faire de nos jours, tout d'abord parce que telle est la « tradition » et en second lieu à cause du tempo trop lent de l'exécution. La durée moyenne du mouvement, aujourd'hui, est de dix-huit minutes; dans le tempo courant, la répétition de l'exposition en ferait un morceau de plus de vingt minutes.

que le morceau est toujours joué à quatre temps, la croche dépassant rarement la vitesse de 63. Mêmes remarques encore pour le final, joué toujours trop lentement (surtout l'épisode *Poco Andante*, avant la coda), alors que le scherzo est généralement trop rapide.

Il n'est pas utile d'entrer dans tous les détails des six symphonies qui nous restent. Disons qu'elles subissent toutes des déformations semblables. En général, on constate que de nombreux mouvements rapides conçus à un temps, soit à la ronde, à la blanche pointée ou à la blanche, sont subdivisés à deux, trois ou deux temps, respectivement. A la première catégorie appartiennent l'allegro initial de la *Quatrième* et le final de la *Huitième* symphonies. Les indications métronomiques sont de 80 et de 84 pour la ronde, mais les tempi habituels s'avèrent beaucoup plus lents. A la deuxième catégorie appartiennent l'allegro initial de la *Troisième* (dont nous avons déjà parlé) ainsi que le premier mouvement de la *Huitième*. A la troisième catégorie, la plus fréquente, appartiennent les finals de la *Première*, de la *Troisième*, de la *Quatrième* et de la *Septième* ainsi que les premiers mouvements de la *Cinquième* [12] et de la *Sixième*. Dans tous ces mouvements, les tempi en usage aujourd'hui témoignent d'écarts très considérables par rapport aux indications de Beethoven. Comme il en va de même pour les autres mouvements [13], il ne nous parait pas exagéré d'affirmer que les interprètes et le public qui jouent et écoutent ces symphonies d'un bout de l'année à l'autre n'en ont, pour le moins, qu'une connaissance imparfaite [14].

12. Celui-ci étant le seul que tout le monde s'accorde à battre à un temps. Cela devrait donner à réfléchir, car s'il paraîtrait totalement absurde à n'importe quel musicien d'aujourd'hui de jouer ce mouvement à deux temps, il en va de même — à notre avis — pour tous les autres mouvements dont il est question ici.

13. Mouvements lents et même scherzi : à noter surtout le tempo exagérément lent du trio de la *Septième*, alors que le tempo exact est prescrit par Beethoven (84 pour la blanche pointée).

14. N'oublions pas non plus que ces déformations des tempi sont loin de constituer le seul défaut de l'interprétation des œuvres de Beethoven. Nous avons signalé d'autres défauts à propos du final de la *Deuxième*; nous avons aussi parlé autrefois (*Sont-ils tous fous?* in *Temps Modernes*, N°. 146) de la manière incorrecte d'exécuter les attaques après les points d'orgue dans le premier mouvement de la *Cinquième* telle qu'elle est généralement pratiquée de nos jours. Il serait à peine possible d'énumérer les principaux défauts de ce genre, même en se limitant strictement aux neuf symphonies.

Conclusion

Nous venons de dire une fois de plus que les symphonies de Beethoven qui constituent les œuvres préférées des interprètes et du public (on pourrait dire qu'elles sont le fond même du répertoire symphonique) subissent constamment de tels outrages qu'il est impossible de ne pas croire qu'elles sont en fait très mal connues. On nous objectera peut-être que, pour démontrer cet état de choses, nous nous sommes appuyé principalement sur la notion du tempo et que nous avons considéré celui-ci sous son aspect le plus « mécanique », c'est-à-dire en nous référant tout le temps à un appareil « inartistique », le métronome. Nous y répondrons comme suit : il est vai que le tempo nous a tout particulièrement occupé (bien que nous ayons aussi parlé d'un certain nombre d'autres facteurs), parce que nous considérons cette dimension de la musique comme l'un des principaux éléments constitutifs du discours musical, élément sans la réalisation correcte duquel il n'est guère possible de présenter les autres composantes du discours de manière authentique et convaincante. Quant à l'argument concernant nos références au métronome, laissons encore une fois Kolisch y répondre.

« L'usage d'un appareil destiné à fixer le tempo peut-il être considéré comme « inartistique »? L'attitude pleine de doutes à cet égard dont témoignent amateurs et certains grands interprètes « créateurs » est due à cette antithèse courante : appareil mécanique - liberté artistique. Seulement, cette antithèse ne trouve aucune application ici. Il est certain que le métronome est une machine. Mais son seul but ici est de mesurer exactement une quantité définie — la relation de la musique au temps. [...] L'énorme différenciation du tempo et sa relation étroite avec « l'expression » ont rendu nécessaire une mesure définie et le métronome n'est pas plus « inartistique » qu'un piano bien accordé.

La mécompréhension des adversaires du métronome me paraît être due au fait qu'ils s'imaginent que l'usage (du métronome) exige qu'un morceau de musique soit joué du début à la fin selon un mouvement métronomique invarié. Cela serait non seulement inartistique mais détruirait complètement le sens de la

musique. Sauf dans des cas spéciaux, tels que les *perpetuum mobile* ou certaines études, il n'existe pour ainsi dire pas une mesure dans la musique au sein de laquelle les différents temps ont une durée égale, en dehors de toute notation. L'usage du métronome aux fins d'établir un tempo n'implique pas son usage pour la comparaison de la durée des (différents) temps (d'une mesure) [...], mais seulement pour déterminer la « vitesse » fondamentale. Cet usage laisse une liberté complète de l'exécution à l'égard du rythme. Il ne sert qu'à la détermination objective d'une catégorie objective. Mais il transporte cette catégorie hors du domaine du caprice subjectif... [15] ».

*
* *

De tels arguments nous paraissent pouvoir se passer de tout commentaire. Il n'est plus qu'une question, impliquée elle aussi dans nos références aux mouvements métronomiques, à laquelle il nous semble devoir répondre. On pourra nous dire, en effet, que même s'il est légitime d'accepter les tempi de Beethoven tels qu'ils s'expriment par les chiffres métronomiques indiqués, nous aurions tort de prendre à la lettre les indications quant au nombre de battues par mesure qu'elles sous-entendent. Je veux dire que, si Beethoven note un mouvement à 60 pour la blanche pointée ou à 80 pour la ronde, cela ne veut pas dire nécessairement que ces mouvements doivent être battus à un temps, puisque le tempo ne changerait aucunement si l'on dirigeait respectivement à trois temps (à 180 pour la noire) ou à deux temps (la blanche à 160). Après tout, dit-on souvent, Beethoven n'était pas chef d'orchestre et il ne pouvait pas toujours se rendre compte des nécessités « pratiques » du jeu orchestral ni des problèmes (non moins pratiques) de la direction d'orchestre.

Le lecteur sait ce que nous pensons de ces contingences pratiques, mais nous devons dire néanmoins que si Beethoven indique une unité métrique relativement longue pour le tempo d'un mouvement rapide, il est vrai qu'il ne sous-entend pas forcément une battue qui coïnciderait constamment avec l'unité en question. Par contre, ce qu'il nous indique indubitablement de la sorte, c'est le *caractère précis* du morceau et il nous fournit ainsi

15. *Op. cit.*, p. 178. Les mots entre parenthèses sont de nous.

la véritable clé pour sa compréhension. En d'autres termes, si Beethoven exige qu'un mouvement soit joué à 80 pour la ronde, il nous fait comprendre clairement que la pulsation fondamentale du mouvement doit être sentie à la ronde (et non pas à la blanche), puisque les structures mélodiques, harmoniques et rythmiques — et même celles du phrasé en général — dérivent toutes de l'unité métrique indiquée. Cela ne veut pas dire, naturellement, que le chef d'orchestre doive, telle une machine, battre tout le mouvement uniformément à la ronde [16], mais cela veut dire tout simplement qu'il doit faire sentir cette pulsation fondamentale telle qu'elle caractérise toutes les figures principales du mouvement.

***

Nous ne serions pas surpris si — malgré toutes nos remarques qui impliquent le contraire — on nous reprochait pour finir que l'idée que nous nous faisons de l'art de l'interprétation se fonde sur des principes d'une rigidité absolue et que, par conséquent, nous cherchons à priver cet art de sa qualité essentielle, la liberté. Nos réponses sont simples : en premier lieu, ce que nous cherchons ce n'est pas la rigidité mais la rigueur ; en deuxième lieu, la rigueur est « mesurable » et analysable, alors que la liberté ne l'est que rarement, il nous faut donc — lorsque nous analysons — nous limiter à ne parler que de la rigueur et nous nous réservons la pratique de la liberté pour quand nous faisons nous-même de la musique ; et nous dirons enfin qu'il nous est difficile de faire confiance à la liberté de ceux qui ne savent pas être rigoureux.

René LEIBOWITZ.

16. Nous ne connaissons, en vérité, pas un seul mouvement dans toute la littérature orchestrale qui admette une telle pratique.

Gérard Bonnot.

CLAUDE CHABROL ET PAUL GEGAUFF OU LA NOSTALGIE DU WALHALLA

Quand un garçon dans un bal public invite une fille inconnue à danser, c'est dans l'intention de la tuer. Et pas une seconde la fille ne songe à se dérober; elle se coule dans ses bras, le cœur en fête, le visage ravi, assurée d'accomplir son destin. Elle croit que c'est l'amour. Mais l'amour, pour les *bonnes femmes*, n'est qu'un leurre, une sorte de parade futile qui prépare la véritable communion, celle du sacrifice, un miroir aux alouettes semblable à ces boules de strass qui scintillent au plafond des dancings qu'elles fréquentent.

Beaucoup de critiques ont jugé l'idée banale à l'excès, parce qu'ils n'y ont vu qu'une métaphore. Ces filles sans fortune, sans éducation, sans cervelle, uniquement définies par leur sexe, sont évidemment des « proies » toutes désignées pour l'égoïsme des mâles « en chasse ». Pas besoin de démonstration pour le comprendre. Et ils ont condamné l'épisode du crime sadique comme une faute de ton, qui introduit brusquement l'horreur dans un monde trop frivole pour la supporter. Mais Chabrol et Gegauff veulent qu'on prenne leur thèse à la lettre et ce sont, à leurs yeux, les épisodes frivoles qui constituent autant d'ébauches et comme des métaphores du meurtre final. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le sort de nos quatre héroïnes.

Parce qu'elle est la plus vaine de toutes, Jane tombe sur deux goujats, aussi riches que vulgaires, des amateurs de chair fraîche qui recrutent en Cadillac blanche à la porte des boîtes de strip-tease. Ils se la partageront. Je ne prétends pas la faire plus délicate qu'elle n'est. Dans l'atmosphère d'une soirée bien parisienne, dîner fin, cabaret, et l'alcool aidant, elle s'abandonnerait volontiers au plus jeune. Mais les deux à la fois, et en même temps, c'est beau-

coup pour un premier soir. Au petit matin, elle essayera d'oublier cette aventure sordide à laquelle nous l'avons pourtant vue consentir librement, étape par étape.

De Rita et de Ginette, il semble qu'il n'y ait rien à dire. L'une est fiancée, l'autre s'exerce au tour de chant, et toutes deux sont assez sérieuses pour ne pas se laisser détourner de leur but. Mais justement les bonnes femmes n'ont pas d'avenir : leurs rêves les plus légitimes tournent au cauchemar dès qu'ils prennent corps et la persévérance ne réussit qu'à les enfoncer davantage dans l'humiliation. Rita est terrorisée à l'idée de comparaître devant ses futurs beaux-parents. Son fiancé ne manque pas une occasion de souligner sa pauvreté, son ignorance, son manque de manières. Il y a droit puisqu'il accepte de l'élever jusqu'à lui; au contraire elle serait déçue s'il consentait à la traiter en égale. Quant à Ginette, lorsqu'elle s'avance sur la scène d'un music-hall de second ordre, déguisée en vamp, affublée d'une perruque noire, aveuglée par les feux de la rampe, singeant le charme, la fortune, la passion qui lui ont été refusées, elle a l'impression d'être livrée aux bêtes. Et elle meurt de honte à l'idée que ses amies pourraient surprendre son secret.

Seule Jacqueline est pure. Peut-être parce qu'elle vient d'être embauchée et qu'elle n'a pas eu le temps d'inventer des compromis, de tricher avec sa condition. Elle ne rêve pas de mener la grande-vie, ne cherche pas d'alibis. Elle sait qu'elle n'a rien, ni argent, ni mérites, et, de toute son âme, elle attend de se donner elle-même, sans réserve. Les amateurs de conquêtes faciles la traitent de « bêcheuse » et elle écarte gentiment les avances du petit livreur qu'elle rencontre tous les jours, car elle a compris d'instinct que l'amour doit tomber sur les bonnes femmes comme la foudre. Aussi sera-t-elle exaucée. L'homme à la moto, qui la distingue entre toutes, est puissant et mystérieux, tout bardé de cuir comme un guerrier barbare. A la piscine, il faut voir avec quelle aisance souveraine il balaye les deux fêtards quand ils s'imaginent avoir des droits sur la malheureuse fille parce qu'ils l'ont une fois embarquée dans leur Cadillac! Il est libre et sûr de lui. Il ne parle pas. Il est patient. Il sait attendre et guetter. C'est un fauve de grande race. Un tueur.

Et, à sa manière, il la respecte. A la dernière minute, avant de s'abandonner à lui dans les bois, elle hésite, elle a peur encore de

lui servir de jouet, comme on joue avec Jane, avec Rita, avec Ginette. Mais il est formel : cela lui sera épargné. Elle s'identifie si parfaitement à sa vocation de victime, choisissant comme pseudonyme pour le courrier du cœur la brebis, qu'il est tenté de lui avouer son désir de l'étrangler, de lui expliquer qu'entre eux il y a quelque chose de plus bouleversant que l'amour, l'acquiescement à une double fatalité. Mais les bonnes femmes sont incorrigibles, elles garderont jusqu'au bout l'illusion qu'il suffit d'un sourire pour désarmer les tigres, jusqu'à l'ultime spasme de l'agonie, une agonie sans révolte, douce, presque volupteuse, dans les bras de l'homme qui mime la tendresse. Les spectateurs compatissants ont sans doute jugé que Jacqueline est la plus malheureuse du lot, mais pour Chabrol et Gegauff il me semble qu'elle est la seule à mériter notre respect, parce qu'elle seule, fille vouée à mourir, a su rencontrer le mâle capable de l'immoler. L'horreur l'a sauvée de la parodie.

La faune qui peuple les magasins et les bureaux de la capitale nous serait-elle plus étrangère que celle des forêts de l'Amazonie, qu'une telle férocité de mœurs ait pu si longtemps passer inaperçue? Car les auteurs jurent qu'ils n'ont pas inventé leurs bonnes femmes et le film ne serait qu'un compte rendu fidèle de la vie des jeunes filles qui travaillent. Plus « nouvelle vague » que jamais, résolus à déchirer le voile des illusions cinématographiques, ils témoignent. « Nous n'avons rien voulu faire, déclare Gegauff aux journalistes. Nous avons voulu simplement montrer des petites vendeuses, pour qui la vie commence à six heures, pour qui toute la journée se passe à attendre six heures. C'est comme cela dans le peuple, vous savez. »

« C'est atroce et superbe, s'écrie François Mauriac. La vérité du trait frappe et assomme. » Et Mme Françoise Sagan, dont toutes les œuvres prouvent qu'elle sait de quoi elle parle, bat des mains : « Un film juste, incroyable de justesse », écrit-elle. Et elle met en garde les délicats qui seraient tentés de faire la grimace : « Sommes-nous condamnés, au cinéma, à ne voir que des princesses, des avocats, des intellectuels, des gens aisés? Ou plutôt, sommes-nous condamnés à ne voir les autres, « les fauchés », qu'avec le bon clin d'œil malicieux, tendre et paternaliste de certains films italiens? (...) Pourquoi choisir un tel sujet? Pourquoi décrire la laideur, la monotonie, la petitesse? Il y a une seule raison à ça, et c'est la bonne : parce que ça existe. « Rien

de ce qui est humain ne m'est étranger. » Ce n'est pas une phrase molle. »

Bien sûr, on ne nous dit pas combien gagnent ces vendeuses mais si le réalisme se mesure à la noirceur du trait, il faut convenir qu'on n'a pas lésiné. Quand le champagne donne envie de faire pipi à la demoiselle, metteur en scène et dialoguiste consacrent plusieurs minutes à l'incident. Et de rire! De même qu'ils prennent la peine de nous expliquer qu'un peu d'eau de Cologne sous les aisselles la dispense à l'occasion de se laver. Admirez comme elles sont sales, comme elles sont bêtes, comme elles sont vulgaires ces bonnes femmes! A la piscine, sous la lumière livide des tubes fluorescents, la caméra saisit au naturel les naïades qui rêvent de prix de beauté : la croupe pointée, la poitrine au vent, elles gloussent, piaillent, rient et suffoquent comme des volailles. Et lorsque nos quatre héroïnes s'arrêtent pour bavarder au coin de la rue, dans un quartier à leur image, la seule enseigne de magasin lisible, mais qui nous est montrée assez longtemps pour que nous ayons tout le temps de la lire, est celle de bandages herniaires. Aucune concession ne vient affadir ce tableau sans complaisance. La force dangereuse de l'homme à la moto s'épanouit en vulgarité de caserne, au point que les clients du petit restaurant des environs de Paris où il déjeune avec Jacqueline se retournent gênés. Mais un garçon aussi distingué que Paul Gegauff sait qu'un simple métallo ne peut pas se tenir convenablement à table.

Cependant nous ne vivons plus au Second Empire et comme la fréquentation des salles obscures n'est pas, que je sache, réservée aux « princesses, avocats, intellectuels, gens aisés » et autres salonnards ou play-boys de tout sexe, à la place de la brillante romancière je me méfierais d'un tel zèle pour l'âpre vérité. Non que je prétende le nier entièrement. Chabrol s'est assez vanté de bousculer les conventions, tournant systématiquement en décors naturels et nous offrant des visages inconnus qui pouvaient passer pour ceux d'authentiques amateurs. « Il faut bien qu'ils comprennent que c'est fini, le cinéma de genre, les dialogues faits pour le public, les amoureux en plan américain », a-t-il proclamé. Le réalisme, c'est son cri de guerre. C'est même très exactement cela, une arme de combat, un procédé. Il l'utilise seulement pour prendre les metteurs en scène traditionnels en flagrant délit de légèreté ou d'imposture. Considérez par exemple la scène des *Cousins*, où il dévoile Juliette Mayniel pour son bain de soleil

sur la terrasse de l'appartement. Elle n'a gardé que sa culotte, une petite culotte en indémaillable, qui n'a rien à voir avec les maillots de bain luxueux ou les dessous destinés à l'émoi des spectateurs qui sont de règle au cinéma. Non, il s'agit bien d'une culotte comme en portent réellement les filles, de même que, faute de pouvoir aller sur la Côte, il est exact qu'elles profitent du moindre rayon de soleil et du premier balcon venu pour bronzer. Mais ce beau trait de réalisme s'inscrit dans la scène la plus ahurissante que j'aie jamais vue au cinéma, où la fille nue demande pardon à son timide amoureux provincial de l'avoir déçu, trahi avec son propre cousin et lui propose une bonne amitié. Je ne sais si c'est à cause de la petite culotte, mais, à ma connaissance, aucun critique n'a paru trouver invraisemblable ce fabuleux ménage à trois où Gérard Blain, le cœur brisé et l'esprit en déroute, ne joue même pas les voyeurs !

Vous connaissez beaucoup d'étudiants, vous, qui disposent à la fois d'une voiture de sport, d'une garçonnière luxueuse et d'une femme de ménage? Des surprise-parties où les invités se saoulent, se mélangent, se battent à coups de revolver sans que l'appartement soit saccagé? Ou bien des garçons de vingt ans qui écrivent tous les jours à leur chère maman? Et qui abandonnent leur livret scolaire au fil de la Seine après un échec? Des esprits tatillons se sont demandé comment Jean-Claude Brialy, le brillant cousin de Paris, avait pu être reçu à l'examen après quatre jours de travail et ils ont supposé d'obscures tractations financières avec les membres du jury. Leurs scrupules honorent la licence en droit. Pour ma part je trouve beaucoup plus extravagant l'échec de Gérard Blain, le provincial, que nous avons vu travailler comme aucune bête à concours jamais ne l'a fait, au point de s'endormir à sa table, la tête au milieu de ses cahiers. « Ils m'ont embrouillé avec leurs questions », explique Gegauff, qui croit se tirer d'affaire avec cette mauvaise excuse de potache. Malheureusement les vrais étudiants, eux, pour la bonne raison qu'ils ont déjà passé sans accroc les deux parties du baccalauréat, savent que les examinateurs ne sont pas des sadiques acharnés à la perte des candidats. Mais Chabrol se soucie bien des vrais étudiants! Il ne s'intéresse qu'à l'opposition insurmontable entre les forts et les faibles, les dons et l'application, Paris et la province, le tout sous le patronage de Balzac. Il entend nous démontrer qu'à certains tout est donné, tandis qu'aucun effort, aucun mérite ne permettront jamais aux

autres d'échapper à leur insignifiance. Et le plus sûr moyen d'y parvenir n'est-il pas de procéder comme le Bon Dieu au Jugement Dernier, d'ôter à ceux qui n'ont rien le peu qu'ils ont pour le donner aux autres?

Pourquoi s'embarasserait-il de scrupules indignes d'un vrai créateur? A-t-il jamais prétendu que le cinéma était une école de vérisme? « J'estime que ce qui se rapproche le plus d'un film, explique-t-il, ce n'est pas la littérature, mais la musique à programme », l'un des genres esthétiques les plus artificiels qui soient. Et vous voudriez, quand les millions de sa femme lui permettent de manier pour de vrai une caméra, qu'il s'en serve à collectionner les choses vues comme un opérateur d'actualité? Il a de plus vastes projets. Dans un texte des *Cahiers du Cinéma* il affirme à propos d'Hitchcock : « Il est bien évident qu'à l'échelle humaine la morale constitue la seule métaphysique constructive. » Je ne veux pas savoir si la phrase s'applique à l'œuvre de Hitchcock, ni même si on peut lui trouver un sens quelconque, mais elle trahit du moins clairement les ambitions de son auteur. Il rêve d'absolu. A l'homme réel, toujours décevant dans son ambiguïté, il préfère la reposante certitude des essences morales. Et après *Les Cousins*, c'est à l'esprit bourgeois personnifié qu'il s'attaque dans *A Double Tour*, comme ennemi juré de la simple nature.

La comparaison avec Jean-Luc Godard éclaire bien cette métamorphose des êtres vivants en idées abstraites. A part quelques outrances propres au style de Chabrol, nous retrouvons en effet dans *A Bout de Souffle* le Jean-Paul Belmondo d'*A Double Tour*, et non seulement l'acteur mais le personnage. Visiblement les deux metteurs en scène ont été sensibles à cette forfanterie de la désinvolture, qui lui fait proclamer ses goûts comme s'il était seul au monde et satisfaire sur-le-champ ses moindres caprices, à cette volonté de piétiner les usages pour mieux affirmer sa décontraction. Au départ, ils se complaisent à nous faire miroiter son charme un peu équivoque. Puis Godard s'efforce de l'analyser. Il y discerne la part de pose et d'affectation, la défense contre un vide vertigineux du cœur et de l'esprit, l'indécision, la peur. Il se laisse conduire par son modèle, quitte à s'en débarrasser ensuite comme il pourra.

Au contraire Chabrol et Gegauff veulent l'utiliser. Ils lui ont collé une étiquette, liberté, faisant du dérèglement des mœurs un signe d'affranchissement. En face de Madeleine Robinson, la

pieuse châtelaine, gardienne obstinée des traditions, de l'hypocrisie et de l'avarice bourgeoises, il se dresse comme un reproche, incarne la franchise, la générosité, la noblesse authentique. Peu à peu, le séduisant petit mufle, ivrogne et paillard, devient grave. Lui qui était prêt à tromper sa fiancée avec toutes les jolies filles d'Aix, trouve des mots d'une retenue touchante pour l'avertir qu'il va lui faire de la peine en tranchant le nœud de vipères familial. Car il respecte les sentiments sincères. Il respecte même les monstres, puisque ce n'est pas de leur faute, et, pour finir, tel l'Oreste de Sartre aux citoyens d'Argos, il demande au fils dégénéré et criminel d'aller se livrer à la police, d'assumer son acte, afin d'accéder à son tour à la liberté. Comme si cet étrange bohème pouvait seulement deviner ce qu'est une vie qu'on assume! Ils l'ont voulu si pur, si loin de toutes les bassesses remuées par le film, qu'ils en ont fait un étranger et baptisé Lazlo Kowacs. Godard hérite du patronyme en même temps que du personnage et c'est un des traits qui marque le mieux l'opposition des démarches : il transforme aussitôt cet exotisme de pacotille en ce qu'il est réellement, une volonté d'exotisme. Michel, petit bourgeois français en révolte, se fait appeler Lazlo Kowacs. Dans *A Double Tour* Belmondo a la robuste simplicité des idées a priori, la cohérence sans faille des créations arbitraires et même un assez bel arbre généalogique, puisqu'il descend tout droit du bon sauvage. Pourtant voyez comme la jeunesse a mauvais esprit : c'est dans le Michel incertain, difficile à cerner, d'*A Bout de Souffle* qu'elle s'est reconnue, c'est de lui qu'elle a voulu faire un symbole.

Même technique dans *Les Bonnes Femmes*. Chabrol se souvient qu'avant de remettre une pile à un client, il faut lui faire constater qu'elle est en état de marche, mais tout au long du film aucun autre client ne se présentera dans ce magasin qui emploie quatre vendeuses et une caissière. Les auteurs ne sont d'ailleurs pas dupes, puisqu'ils ont glissé une phrase d'excuse, dont même au théâtre l'artifice paraîtrait grossier, sur les travaux qui bloquent le trottoir. La vérité, c'est qu'ils se soucient moins de peindre des vendeuses en chair et en os que d'exprimer l'essence morale de la condition de vendeuse. Elles s'ennuient jusqu'à six heures du soir, nous a dit Gégauff. On réduira donc la journée à une pure attente, interminable, inutile, l'esprit et les mains vides, face au cadran de la pendule. Elles ont l'impression d'être en prison. On inventera

donc un patron-geôlier, tyrannique à plaisir, un peu fou et légèrement vicieux, une caricature de patron, dont la seule occupation est d'opprimer, comme celle des ses employées est de s'ennuyer, dans ce magasin hautement symbolique. Plantées devant leur comptoir, Jane, Rita, Ginette et Jacqueline, dépouillant soudain leur aveugle sottise, entament une sorte de récitatif à quatre voix. Elles disent leur misérable destinée, leur espoir d'une visitation toujours reportée, leur soumission au caprice souverain de l'homme.

On conçoit qu'un tel reportage ait comblé l'intelligence de Mme Françoise Sagan : il était entièrement imaginaire. Dans la vie réelle, si d'aventure une fille devant une glace ne se trouve pas en beauté, comme Jane, au lieu de s'interroger sur l'avenir elle refait son maquillage. Et dans ce simple geste il y a déjà l'amorce d'une défense, une initiative qui pèsera sur les données de son aliénation. On pourrait en citer beaucoup d'autres, de la jalousie à la solidarité professionnelles, qui n'ont rien à voir avec un banal copinage. Mais ce radicalisme idéologique était indispensable à la brutalité de la thèse. Il ne suffit pourtant pas entièrement à l'imposer puisque la même falsification conduit aussi bien à l'optimisme par principe et aux idylles de la presse du cœur. Pourquoi ce tableau sans nuances de la rapacité triomphante, de la tendresse bafouée, cette ironie agressive qui, des *Cousins* aux *Bonnes Femmes*, s'acharne contre les modestes vertus des vies sans histoires, comme si, dans la complexité de la vie, les auteurs étaient condamnés à ne retenir que les catastrophes tragiques?

Paul Gegauff ne fait pas mystère de ses convictions de droite. Il a divisé une fois pour toutes l'humanité en deux catégories : le troupeau anonyme et une élite à laquelle il ne doute pas d'appartenir. En revanche Claude Chabrol a toujours bénéficié auprès des hommes de gauche d'une curieuse sympathie, dont nous le voyons jouer à l'occasion comme un bonimenteur de foire. Après l'échec des *Bonnes Femmes*, il confie à l'*Express* des doléances savamment orientées : personne ne l'a compris, « pas même Gegauff ». En réalité son film était du communisme pur (et c'est sans doute pourquoi il a effrayé les bourgeois), la médiocrité de ses vendeuses, dès qu'elles sont lâchées dans Paris, démontrant, paraît-il, que « le petit commerce est un régime économique indéfendable ». A ce titre *Bécassine* aussi est un pamphlet contre la condition ancillaire, qui n'est pas un régime économique plus

défendable. Quoi qu'il en soit certains critiques se sont efforcés de distinguer l'apport des deux compères. Passant condamnation sur l'insolence affectée des dialogues, sur la prétentieuse naïveté des scénarios, ils leur opposent l'originalité de la vision, le sens du geste vrai, l'intelligence dans le choix des acteurs. Ainsi Bruno Gay-Lussac, rendant compte des *Bonnes Femmes*, peut-il écrire : « Regardez, a l'air de nous dire (le metteur en scène), je sais encore me débrouiller quand on me laisse travailler sans filet... sans dialogue et sans idées. »

Même en faisant la part des influences, notamment celle de l'expressionnisme allemand, avec ses naïvetés et sa lourdeur, je ne conteste pas une certaine fermeté d'accent dans les images de Chabrol. Mais c'est la précision des myopes. Quand il saisit quelque chose dans son objectif, décor, objet ou personnage, il colle son œil dessus, le fixe avec une telle intensité qu'il en oublie tout le reste. On dirait un entomologiste. Il fait un sort à chaque détail, le fige comme une pièce de collection, substituant à l'unité sans fissure du réel un bric-à-brac d'entités disparates. Sous son regard le monde devient un espace vide dans lequel ne subsiste plus que l'apparence formelle des choses et des gens. Aussi faudra-t-il chaque fois pour les relier entre elles un effort conscient, une intention de l'auteur, qu'elle se traduise par un mouvement de caméra ou par un rebondissement du scénario. Non seulement la mise en scène de Chabrol facilite les simplifications abusives chères à Gegauff, mais elle grève les êtres de raison qu'il imagine d'une tare supplémentaire, en leur interdisant tout rapport qui ne soit concerté et abstrait. Et sur certaines affinités naturelles, il arrive que les simples bonnes femmes en sachent davantage que Chabrol et Gegauff réunis. Je n'en veux pour preuve que l'interview de l'une d'entre elles par Janine Alaux. Colette est vendeuse dans un magasin de réfrigérateurs et elle confesse volontiers qu'elle n'a pas d'autres ambitions que les héroïnes du film, se laissant volontiers « draguer » sur les Champs-Élysées. Pourtant elle nie qu'il puisse lui arriver les mésaventures qu'on nous a contées. Et elle avance des arguments précis, relève des erreurs qui tiennent autant à la mise en scène qu'au scénario. Les deux hommes en Cadillac? « Non, il y en avait un qui était trop vieux, c'est louche. » L'homme à la moto? « Oui, bien sûr. Mais, moi, j'aime voir les yeux et ses lunettes noires ne m'auraient pas plu. » Tout est peut-être vrai, mais rien ne va ensemble.

La zone obscure des instincts, les sentiments qui mettent plus en cause la chair que la raison, échappent à la caméra de Chabrol. Voyez le début d'*A Double Tour.* Nous assistons au lever de la petite bonne. En slip et soutien-gorge, elle fait la nique au vieux jardinier du haut de sa fenêtre, flirte avec le livreur de lait. La caméra pénètre dans la chambre pour nous faire admirer son corps doré par le soleil de Provence, puis redescend dans le jardin à la rencontre de la patronne qui part à la messe et s'indigne de cette tenue indécente. Enfin la sémillante Bernadette Lafont se décide à passer une blouse. Alors la caméra, qui est revenue dans la chambre, recule brusquement, un énorme trou de serrure occupe l'écran, isolant une seconde la silhouette juvénile, la caméra recule encore et nous découvrons, derière la porte, le fils de la maison en train d'épier. Ainsi apprenons-nous qu'il est un voyeur et un obsédé. C'est un renseignement et nous l'enregistrons comme tel. Car il ne faudrait pas imaginer que nous participons à son drame sous prétexte que nous avons contemplé nous-mêmes les images qu'il convoitait désespérément. Une femme nue compte moins que la manière dont on la regarde et Bernadette Lafont demeure pour nous sans mystère, faute de l'angoisse et de la honte qui sont essentielles à l'émotion de Richard et qui nous échapperont toujours. Simple maladresse? Peut-être. Mais je constate également que si nous avions pénétré dans l'esprit malade de ce pauvre Richard, les auteurs ne pourraient plus prétendre, comme ils le font à la fin du film, qu'il tue par amour de la beauté, pour ne plus éprouver en face d'elle l'intolérable sensation de son indignité. De même que si les obsessions sadiques de l'homme à la moto, dans *Les Bonnes Femmes*, nous devenaient plus fraternelles, il aurait aussi plus de mal à symboliser une sauvagerie dont on veut nous persuader qu'elle est la marque d'une authentique virilité.

Dans ce film, Chabrol et Gegauff nous assurent que l'amour est impossible et fallacieux. Il ne sert qu'à camoufler les vrais rapports entre l'homme et la femme, qui sont sacrificiels, d'offrande et de prédation. Mais, de fait, comment l'amour pourrait-il naître dans un monde de pures essences, incapables par nature de mettre une expérience en commun? Déjà dans *Les Cousins*, pour nous convaincre de la réalité d'une simple attirance sensuelle, entre Brialy et Juliette Mayniel, il faut l'intervention d'un tiers et sa démonstration saugrenue du rayonnement que dégagent certaines

peaux. On croirait assister à une expérience de physique! Quant au sentiment amoureux, s'il ne conduit pas directement à la mise à mort, il est déjà un leurre pour le pauvre cousin de province.

Ce n'est pas la femme qui peut inspirer un attachement désintéressé, nous apprend *A Double Tour*, mais la splendeur de la Beauté, partout où elle se manifeste. Madeleine Robinson s'efforce de garder son mari, Jacques Dacqmine, qui veut l'abandonner pour la très belle, la jeune, la riche, l'indépendante Léda, incarnée par Antonella Lualdi. De ce qui peut unir les amants en dehors de ces qualités tout extérieures, nous ne saurons rien. Mais lorsque l'épouse légitime rappelle à son mari qu'elle demeure malgré tout la mère de ses enfants, il l'accuse de mauvaise foi : c'est du théâtre, de la fausse sentimentalité. Tandis qu'il croit se justifier et la convaincre en lui faisant constater qu'elle est devenue vieille et laide. D'ailleurs tout le monde dans le film, sauf cette bourgeoise verrouillée *à double tour* sur son égoïsme et ses préjugés, paraît s'incliner devant ce rationalisme qui nous ramène deux mille cinq cents ans en arrière, aux beaux temps de Platon. Richard, le fils dévoué, tente d'arrêter le cours du destin en détruisant la Beauté, mais il lui faudra bien convenir que sa fureur meurtrière est encore un hommage, atroce comme son âme tortueuse, de même que la rage impuissante du jardinier proclame la perfection des charmes de la petite bonne. Résultat paradoxal de ce procès instruit avec un acharnement implacable, l'accusée, Madeleine Robinson, est le seul personnage pour lequel nous éprouvions de la sympathie, parce qu'elle s'obstine à croire qu'il faut construire son bonheur, à la façon des humains, qui ne peuvent pas se laisser vivre comme les plantes, les animaux ou les dieux.

Mais les jeux ne sont-ils pas faits pour l'éternité dans l'univers cinématographique de Chabrol et Gegauff, les êtres définis et leur mesure prise une fois pour toutes? Dans *Les Cousins*, Brialy, pour réveiller un invité, lui appuie sur la nuque le canon de son revolver, lui braque une lampe électrique dans les yeux, hurle « Gestapo! » et le traite de sale juif. Le garçon sursaute et le gentil cousin de province proteste que l'idée est cruelle : après tout, s'il était réellement juif? « Mais bien sûr qu'il l'est », riposte Brialy avec hauteur. Sa conscience est tranquille. Le garçon n'est-il pas son ami et la plaisanterie bien innocente? La guerre a beau être terminée depuis des années, le nazisme écrasé et déshonoré, les juifs restent à jamais un gibier traqué, ridicule et abject.

Non que Gegauff veuille leur mort, il dit lui-même qu'il ne ferait pas de mal à un chat, mais puisqu'ils sont comme ça, pourquoi le taire?

Alors, je vous le demande, à quoi bon parler du travail? Des métiers, comme le voudraient certains attardés du populisme, choqués de voir traiter aussi légèrement, dans *Les Bonnes Femmes*, la fatigue, les servitudes et la compétence des filles qui gagnent leur pain à la sueur de leur front? Puisque l'homme n'a aucune chance ni de changer le monde ni de se changer lui-même. Regardez la déroute du cousin de province, l'humiliation de Ginette, la chanteuse du concert Pacra. Vous imaginiez peut-être qu'une fille comme elle, qui a obtenu un engagement régulier, devrait être folle d'orgueil? Mais l'Art, qu'elle prétend servir, ne se laisse pas conquérir à la force du poignet; à la place, elle ne trouve qu'application et recettes techniques, bref, toujours du métier. Les vrais artistes, eux, ne travaillent jamais, ce sont les auteurs eux-même qui nous l'assurent. Paul Gegauff dit : « La technique, cela n'existe plus. Seuls les imbéciles s'en soucient encore. » Quant à Chabrol, qui déplore l'envahissement du cinéma français par les fumistes (« ce sont *au départ* des fumistes, cela se voit »), il se vante assez d'ignorer la peine : « Avec Paul Gegauff, c'est merveilleux. Avant de commencer à écrire, nous allons jouer avec des appareils à sous pendant quinze jours ou trois semaines et nous parlons. Ensuite, nous écrivons une quarantaine de pages, tous les deux ensemble, ligne par ligne. Puis je m'endors, et quand je me réveille, le scénario est fait. »

Aussi la Beauté est-elle totalitaire. De même qu'aux purs tout est pur, chez les élus tout est splendeur, des détails de l'ameublement au style de vie, du rayonnement physique à la magnanimité. Le cinéma est là pour l'attester. L'image ne se contente pas de dire, de suggérer, elle montre. La musique prolonge sa puissance d'incantation. Nous sommes réellement transportés dans l'univers des maîtres, dans la garçonnière raffinée du brillant Jean-Claude Brialy, dans l'asile paradisiaque, d'une savante simplicité, où rayonne la merveilleuse Antonella Lualdi. Chabrol ne se contente pas d'affirmer le primat du cinéma sur la littérature (« Il exprime des choses que la littérature n'exprime pas »), à l'intérieur même de ses films, il dénonce l'infirmité de l'écriture. La poésie devient le refuge des faibles, du cousin de province, la drogue de la caissière mûrissante des *Bonnes Femmes*, qui paye un gigolo pour lui

composer des poèmes. Elle est le tribut dérisoire à la Beauté de ceux qui sont condamnés à rêver, faute de pouvoir faire de leur vie tout entière, à la fois jeu et œuvre d'art, un poème.

Mais pourquoi la beauté a-t-elle disparu des *Bonnes Femmes*? Où est passée l'élite? J'ai déjà noté le parti pris de laideur qui marque le film. Par delà les petites vendeuses, il englobe le monde entier, pauvres et riches, artistes et bourgeois. Pourquoi Chabrol, qui paraissait incapable de concevoir un intérieur sans mobiliser des décorateurs d'avant-garde, nous montre-t-il cette fois un appartement aussi cossu mais d'une affligeante banalité entre son poste de télévision et ses croûtes au mur? Pourquoi, lui qui n'avait pas trouvé Jacques Dacqmine trop vieux pour inspirer une grande passion, éprouve-t-il maintenant le besoin d'expliquer que les messieurs prennent du ventre vers la quarantaine? Pourquoi, par exemple, ce plan absolument gratuit, afin de signifier qu'à la journée de travail vont succéder les divertissements, où un malheureux musicien, écrasé sous le poids de sa contrebasse, sort d'une maison sinistre? On dirait que le metteur en scène est brusquement saisi d'une rage iconoclaste. Pour tous les cinéphiles, et Dieu sait si Chabrol est cinéphile! le premier plan, savamment coupé, du numéro de strip-tease, est une évocation de la capiteuse Gilda, ce prototype de la beauté fabriquée. Un nouveau cadrage, non moins savant, nous montre aussitôt la même fille dans une posture grotesque, les fesses en l'air, qui tâtonne à la recherche de sa fermeture éclair. François Mauriac, dont l'instinct n'est jamais en défaut, a tout de suite reconnu une atmosphère familière : « Voici tout à coup des images qui nous délivrent, écrit-il. Le cinéma juge ce monde... », « ce monde », bien entendu, pour lequel Jésus n'a pas prié et qui soupire d'angoisse sous l'horreur du péché universel.

C'est vrai qu'il ne faudrait rien moins que Dieu pour sauver des êtres ainsi murés dans leur solitude, esclaves de la fatalité. En l'absence d'un Ordre suprême qui harmoniserait leurs contradictions dans un bonheur préétabli, ils sont voués au chaos, à un affrontement sans espoir que seule pourra dénouer la violence. Monde des certitudes immédiates, fermé au temps et aux vertus de la patience, les forts y rendent la vie intenable aux faibles, les séducteurs ravissent les fillettes naïves, les hommes et les femmes de proie y dévorent les cœurs trop tendres, il n'y a pas d'autre choix que de manger ou d'être mangé. C'est la loi de la jungle.

Mais les auteurs en sont-ils tellement désolés? Ils sont jeunes, pleins de santé, leur succès foudroyant est un signe qu'ils ne sont pas trop mal armés pour la compétition. Et il y a trop de violence affichée dans le monde actuel pour ne pas enflammer des esprits même beaucoup plus sensibles que le leur aux désastres obscurs de la condition humaine. Ce n'est certainement pas un hasard si dans deux films successifs, *A Double Tour* puis *Les Bonnes Femmes*, nous assistons à une évocation stylisée du supplice de la baignoire. Dans *Les Cousins* Gérard Blain est tué pour l'unique raison qu'il a voulu vivre, comme un papillon ébloui, dans le rayonnement de son prestigieux cousin Jean-Claude Brialy. Cela s'est fait tout seul, sans que personne l'ait voulu, et le premier mouvement de Brialy est d'admirer l'horreur pleine de sens de ce dénouement, beau et accablant comme un drame wagnérien.

Non, le péché qui projette son affreuse tristesse sur *Les Bonnes Femmes* a une autre origine. Il est le fait des hommes, lorsqu'ils refusent à la mise à mort l'innocence qu'on lui reconnaît dans la jungle et se vengent de leur faiblesse, de leur médiocrité en la baptisant crime. La faille était déjà perceptible dans *Les Cousins*. Le film se termine par un coup de sonnette qui arrache Brialy à sa méditation. Il annonce l'arrivée de la femme de ménage. Mais c'est aussi l'intrusion de la société qui va réduire la tragédie aux dimensions médiocres du fait divers. De même le pessimisme des *Bonnes Femmes* affirme la victoire définitive de l'organisation sociale. Il est un aveu d'impuissance. Notre civilisation n'a pas humanisé le monde, c'est impossible puisque les auteurs refusent de reconnaître les vrais pouvoirs de l'homme, elle l'a sali. On n'apprivoise pas les fauves, mais on les met en cage pour qu'ils deviennent la risée des imbéciles. Et le reître superbe des temps révolus n'est plus qu'un banal sadique.

Nous assistons au crépuscule des dieux. « J'adore les lieux communs sur le plan du langage, mais sur le plan des idées, cela m'insupporte », dit Gegauff. On n'avoue pas plus crûment que l'on se croirait déshonoré de ressembler au commun des mortels. Mais, paradoxalement, ce sont les grandes âmes qui se voient aujourd'hui condamnées au rêve, contraintes de se réfugier dans la nostalgie des époques où la pitié n'avait pas corrompu le monde et où l'on était encore libre d'être fort. La clé de cette œuvre baroque, d'une fausseté grandiloquente, d'un lyrisme de ténor italien, absurde par dédain et enfantine à force de naïveté, est

l'étrange scène des *Cousins* où Brialy arrête soudain les plaisirs de la surprise-partie qu'il a lui-même organisée. Il est écœuré par cette caricature d'orgie. Alors, coiffé d'une casquette d'officier SS, un chandelier à la main, il déclame en allemand sur la musique de Wagner. Il crache à la figure de ses invités son mépris, son dégoût d'exister, son regret éperdu des héros qui ont déserté la terre. Je ne crois pas qu'il faille attacher trop d'importance à la référence au nazisme. Pendant quelques années les SS ont pu avoir l'illusion de vivre dangereusement et ils ont été écrasés. Comme le chandelier funéraire, leur évocation souligne l'atmosphère de deuil qui sied à ces exilés de notre société démocratique. Mais par delà ces soudards déjà compromis dans le déshonneur contemporain, c'est à la Germanie légendaire que s'adresse l'hommage, au paradis barbare des dieux du Nord, qui exaltaient la violence et magnifiaient la joie impérissable des instincts déchaînés.

Gegauff nous confie qu'il préfère la force à l'intelligence. Et, de son point de vue, je le comprends. Car la force est un don comme un autre, qui se satisfait de sa propre évidence et ne prête pas à contestation. Tandis qu'il y a quelque chose d'indigne dans l'intelligence, cette tentative désespérée de l'homme pour réduire la diversité du monde, un égalitarisme perfide dans sa prétention à l'universel. Mais qui décide de cette préférence, sinon, malgré tout, l'intelligence elle-même? Claude Chabrol et Paul Gegauff protesteraient sûrement si on les traitait de fascistes. Ils jurent qu'ils ne se soucient pas de politique. Ils ne nous en démontrent que mieux comment, avant toute idéologie précise, sans système ni programme, le fascisme est d'abord une maladie de l'intelligence[1]. Puissance d'unification, instrument d'action pratique, celle-ci se met à fonctionner à contre sens et souligne les différences pour mieux contempler sa propre supériorité. Tout le monde a tendance à se croire très malin, mais le plus sûr moyen d'y parvenir est encore de refuser la critique. Plutôt que de s'incliner, l'intelligence préfère se nier elle-même au profit de l'intuition, des évidences naturelles, de la beauté, de la race, de la force, de tout ce qu'on voudra, pourvu qu'il s'agisse de qualités innées et intangibles.

1. Cette affirmation ne vise nullement à contredire les analyses marxistes du phénomène. D'une part l'économie n'influence la politique que par la médiation des idéologies. Ensuite il importe de distinguer, au sein d'un mouvement fasciste, les inventeurs de la doctrine, les fanatiques et la masse de ceux qui s'y rallient après coup, sous la pression d'intérêts matériels immédiats.

Il lui suffit de procéder elle-même à ce sabordage, on ne cessera pas de la reconnaître à son signe majeur, le mépris qu'elle promène sur un monde désolé.

L'amertume des *Bonnes Femmes* a rebuté le public, qui s'est cabré de voir ainsi fustigé son médiocre bonheur. Mais dans cette œuvre à sa manière sans complaisance le fascisme ne lui présentait que sa face brutale. Au contraire *Les Cousins* qui, de tous les films de l'équipe, me paraît bien le plus mauvais, offrent au spectateur l'illusion de participer au destin des seigneurs et son succès triomphal en dit long sur la sensibilité contemporaine[2]. Une société dont les problèmes atteignent une telle complexité qu'ils échappent au simple bon sens, mais qui en même temps nous convainc chaque jour qu'il est inutile de se donner du mal car le travail y rapporte moins que l'héritage et le salaire moins que le profit, est mûre pour l'évasion fasciste. Après tout la fatalité théâtrale qui oppose Jean-Claude Brialy à Gérard Blain vaut bien celle des horoscopes et ce n'est pas la charte de l'O.N.U. qui nous fera renoncer au mirage grisant d'un destin individuel.

Gérard Bonnot

2. Chabrol a d'ailleurs fini par le comprendre. Avec *Les Godelureaux*, il recommence *Les Cousins*, que dis-je, il promet d'aller plus loin. « C'est l'histoire d'un type très riche qui vit cloîtré. Sans doute parce qu'il trouve le monde déplaisant. Quand il sort, il détruit tout [...] Le film se passe en marge de la réalité. »

Renée Saurel

COMME TU ME VEUX

de Luigi PIRANDELLO.

Pour qui suit de près la vie du théâtre, c'est une expérience bien intéressante que tente en ce moment Antoine Bourseiller. Lauréat du dernier Concours des Jeunes Compagnies, ce jeune metteur en scène a pris pour deux ans la direction du Studio des Champs-Élysées, où il donne *Comme tu me veux* de Pirandello. C'est la sixième pièce montée par lui. De ses activités antérieures, on retient surtout *La Mariane* de Tristan L'Hermite et *La mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac, œuvre audacieuse qui contient d'admirables fragments, et à l'égard de laquelle le public témoigna d'une incuriosité qui ne lui fait pas honneur. Jusqu'à ce jour, Bourseiller était un metteur en scène nomade qui choisissait des œuvres qu'il aimait et les montait, avec l'aide de l'État, dans des salles de fortune. Le voici directeur d'une salle que ses dimensions exiguës rendent peu rentable, du moins si l'on veut y jouer des auteurs inconnus, ou méconnus, avec des comédiens obscurs. Il fallait évidemment, pour que Bourseiller pût s'accrocher à ce petit théâtre, que son premier spectacle fût un succès. Cette nécessité l'a incité à choisir Pirandello, qui, même dans ses pièces mineures, reste une valeur sûre, et à confier le rôle principal à une comédienne célèbre. Il se trouve que, Danièle Delorme étant à la fois célèbre et grande comédienne, le Studio, depuis septembre, ne désemplit pas. On ne peut que s'en réjouir. Mais ensuite? Bourseiller n'est-il pas condamné au succès, s'il veut conserver son théâtre? Je crains bien que oui, à moins que la Direction des Arts et des Lettres, soucieuse de ne point abandonner en chemin ce poète de la mise en scène, ne lui

donne les moyens de risquer l'échec, et à condition que lui-même ait encore le goût de l'aventure.

Comme tu me veux date de 1930. Pirandello l'écrivit pour son amie Marta Abba, la belle actrice dont la chevelure rousse coulait, disait-il, comme le sang de la tragédie. La pièce fut créée par elle à Turin. Montée en 1932 par Gaston Baty, avec Marguerite Jamois, *Comme tu me veux* n'obtint que peu de succès devant le public parisien qui devait à Dullin et à Pitoëff la révélation des chefs-d'œuvre pirandelliens et considéra cette comédie dramatique comme une œuvre mineure, voire décadente. La recréation de cette pièce était donc à la fois confortable et périlleuse. Il était à craindre que la critique pressée ou peu attentive ne vît dans *Comme tu me veux* qu'une variation sur le thème de l'amnésie, proche du *Voyageur sans bagage* et de *Siegfried*. Consultée à titre amical sur l'opportunité de cette reprise, j'avoue avoir été réticente, et cela d'autant plus que le texte figurant dans le tome II de l'édition Gallimard me semblait injouable en 1960. Cela peut être dit, du moins je l'espère, sans offenser la mémoire de Benjamin Crémieux, dont le nom reste à jamais lié pour nous à celui de Pirandello. La nouvelle me parvint alors que Michel Arnaud, cloîtré dans une vieille maison familiale, en Italie, travaillait à une adaptation destinée aux Éditions de l'Arche. Une pièce nouvelle naissait, décapée, réduite à sa pure essence, et que Bourseiller, impatient, arrachait feuillet par feuillet à Michel Arnaud.

L'héroïne de *Comme tu me veux*, l'inconnue, est sœur de la Fulvia de *Comme avant, mieux qu'avant* et de l'Ersilia Drei de *Vêtir ceux qui sont nus*. Comme cette dernière elle tente de faire sien un passé imaginaire. L'Inconnue est jeune encore, belle et amnésique. Nous sommes en 1923 ou 24. Elle danse chaque soir dans un cabaret berlinois, le « Lari-Fari ». Elma — c'est ainsi que l'Inconnue croit se nommer, et cela signifie l'eau qui coule — est la maîtresse d'un romancier allemand passablement médiocre, Salter. La fille de ce dernier, Mop — cheveux coupés à la « Bubikopf », pyjama de soie noire — est visiblement amoureuse d'Elma à qui elle n'inspire qu'une pitié mêlée de dégoût.

Un soir, un photographe italien, Boffi, de passage à Berlin, croit reconnaître en Elma la femme de son ami Bruno Pieri. Ce dernier s'était marié en 1913 avec Lucia. La guerre avait séparé

le jeune couple et à son retour Bruno avait retrouvé son domaine saccagé, sa maison en ruine. Sa femme Lucia avait disparu, après avoir subi, semble-t-il, les violences de la troupe. Face à Boffi qui veut l'arracher à Salter pour la « *rendre* » à Bruno, Elma proteste et crie à la folie. Mais les réactions violentes et mesquines de Salter, la gêne que fait peser sur elle la passion équivoque de Mop, enfin, et surtout, le vide qui est en elle, le sentiment de n'être rien d'autre qu'un corps sans nom qui attend qu'on lui redonne la vie, décident l'Inconnue à se prêter au jeu que Salter, dans son dépit, nommera imposture. Il n'y a en elle ni calcul, ni bassesse. Seulement le désir de se sauver du désespoir et du suicide en se coulant docilement, avec tendresse, avec amour, dans la *forme* qu'on lui suggère.

Pressée par Boffi, Elma-Lucia accepte donc de se rendre en Italie où elle *retrouve* Bruno Pieri. Elle vit pendant quatre mois seule avec son *mari* s'efforçant de devenir telle que Bruno la veut, avant d'affronter la famille : la tante Lena, l'oncle Salésio, Inès, sœur de Lucia, et Silvio, mari d'Inès. Vient le jour de la confrontation, de la reconnaïssance solennelle. Une vérité se dévoile alors, et cette vérité est si laide qu'elle ruine d'un seul coup l'espoir qu'avait Elma de renaître à la vie en rendant le bonheur à Bruno. Il fallait que Lucia fût retrouvée vivante pour que Bruno pût faire annuler l'acte de décès qui le déshéritait au profit d'Inès. Intérêts, disputes, procès, dommages de guerre, toute cette honorable famille grouille comme un panier de crabes. A ces bourgeois, quatre ans de tragédie n'ont pas fait perdre le goût de la farce procédurière. C'est cette vie quotidienne avec ses petites saletés qu'Elma va refuser. Désespérée de s'être trompée sur le compte de Bruno à qui elle s'était livrée pour qu'il la construisît de toutes pièces, pour qu'il lui mît dans le cœur tous les souvenirs qu'il avait de Lucia, souvenirs qu'elle, l'Inconnue, eût pris en charge et fait revivre, Elma quitte la maison de Bruno et regagne Berlin en compagnie de Salter qui est venu la chercher. L'écrivain, d'ailleurs, n'est pas arrivé seul. Avec l'aide d'un ami psychiatre, il a découvert dans un asile une jeune démente qu'il présente comme la vraie Lucia. Blafarde et tassée comme un sac de farine, la jeune femme ne semble avoir retenu de sa vie passée qu'un prénom : Léna, celui de la tante, et le répète sans fin.

Le rideau tombe sur cette plainte de la démente, et sur la

stupeur de Bruno. Pirandello a voulu que l'équivoque subsistât et pour ce faire, il a brouillé les pistes au dernier acte, comme un maître du roman policier. Non sans lourdeur peut-être. Familiers de son œuvre, nous savons que les mots : vérité, mensonge, imposture sont sujets à caution et qu'un de ses thèmes favoris est celui de la discontinuité du moi. Que personne ne peut reconnaître totalement pour sien son propre passé (la triste affaire Chessman n'a-t-elle pas montré que cette idée, jadis scandaleuse, était entrée dans le domaine public?), que nous sommes, à nous-mêmes et aux autres, un inconnu qui meurt et renaît d'une minute à l'autre... Le dénouement, pourtant, est pathétique. Elma retourne à sa vie médiocre, auprès de Salter qu'elle méprise et qui se fait d'elle une image dans laquelle elle refuse de se reconnaître. Plus misérable que « Henri IV » qui lui du moins *choisit* de se murer dans la folie simulée, plus totalement solitaire parce que femme, c'est-à-dire, dans l'esprit d'un Pirandello catholique malgré lui — créature infirme et incomplète, rejetée de la « *forme* » qu'elle avait accepté qu'on lui imposât, Elma sera à jamais l'Inconnue, à jamais l'eau qui coule.

En préférant au texte très fidèle, mais par cela même très touffu et très anecdotique, de Benjamin Crémieux, celui, décanté, de Michel Arnaud, Antoine Bourseiller obéissait à son horreur profonde du vérisme. On lui a reproché l'expressionnisme de sa mise en scène, plus proche de Kaiser ou de Wedekind que de Pirandello; son goût des symboles, une excessive stylisation du jeu, et même une certaine influence du cinéma (mais peut-on avoir trente ans et ignorer Resnais, Bergman et Antonioni?), influence perceptible dans les effets de contre-jour et l'utilisation systématique de « gros plans » au proscenium. Il est possible, certes, d'imaginer une mise en scène à l'opposé de celle-là. Un travail qui eût très soigneusement resitué l'œuvre dans son contexte historique et social, avec un décor sagement quotidien, des mouvements bien naturels. La pièce n'eût-elle pas alors semblé bien mineure et son exhumation bien inutile? Étroitement complices du metteur en scène, Pace pour les décors et Jacques Schmidt pour les costumes ont traduit avec une sèche élégance les intentions de Bourseiller.

Écrite sur mesures pour Marta Abba, la pièce ne comporte qu'un seul rôle. Tous les autres personnages (interprétés ici

avec talent, notamment par Jean-Marie Fertey, Toni Mag, Henri Poirier, Marc de Georgi), ne sont à des degrés divers que des *personnages-plastrons*. Dans celui de l'Inconnue, qui draine toute la sève dramatique, Danièle Delorme se montre très grande comédienne. Sa sincérité pulvérise le pirandellisme, fait éclater le système. Il arrive qu'elle échappe à son metteur en scène. Mais Antoine Bourseiller savait qu'il ne passerait pas la bride à ce pur-sang.

Renée Saurel

A PROPOS DU « MANIFESTE DES 121 »

Depuis la publication de notre dernier numéro, quarante-sept nouvelles signatures se sont ajoutées à la Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie :

Denis Berger, Michèle Bernstein, Dr Bloch-Laroque, Hélène Bougouin, Hector Boulard, Jean Boulier, Gabriel Bounoure, Marc Boussac,

Pierre Chaleix, Marilène Chavardès, Gérard Chimènes,

Guy E. Debord, Jean Degottex, Ginette Delmas, Dr Paul Denais, Solange Deyon, Françoise Diot, Michel Dorsday, Geo Dupin,

Jacques Ehrmann,

Raymond Fichelet, Jean Freustié,

Anne Giannini, Christiane Grange,

Bertrand Hemmerdinger, Claude Heymann, Geneviève Huet,

Maurice Jardot, Alain Jouffroy,

André S. Labarthe, Jacqueline Lamba, Marie-Hélène Latrilhe, Jean Lattès, Jean-Jacques Lebel, Michel Lequenne, Philippe Lévy,

Jacqueline de Maleprade, Claude Manceron, Jacqueline Marchand,

Marcel Pennetier, Annette Perrault,

René Rognon, Albert Roux,

Jacques Sautès, Jacqueline Sola,

Claude Tarnaud, Dr Teurtroy

Ces nouvelles adhésions portent à 255 *le nombre actuel des signataires de la* Déclaration.



Nous avons reçu de M. Jacques Ehrmann, professeur de littérature française à Claremont (Californie), la lettre suivante :

J'approuve le « Manifeste des 121 » et je voudrais que mon nom soit ajouté à la liste des signataires.

En tant que Français résidant à l'étranger, je tiens à marquer qu'une prise de position en faveur de l'insoumission dans le contexte actuel de la guerre d'Algérie n'est pas le seul fait de métropolitains et que les dangers que fait courir le fascisme à la France tiennent aussi à cœur à ceux qui vivent à des milliers de kilomètres de leur pays.

En tant que professeur de littérature française, je ne peux que m'associer à des déclarations qui sont fidèles à l'esprit de la discipline que j'enseigne à des étudiants étrangers. Et je pense que cet enseignement ne saurait être vivant à leurs yeux si les valeurs qu'ils découvrent dans les œuvres du passé ne pouvaient se confirmer dans les actes présents de ceux qui les leur inculquent.

Je tiens enfin à rendre hommage à l'audace, à la lucidité des premiers signataires. La seule chose que je regrette, c'est de signer si tard. Mais, s'il le fallait, toutes les mesures prises par le gouvernement contre les signataires me confirmeraient dans mon intention de signer, me prouveraient la nécessité de la solidarité devant un tel abus d'autorité, la santé et l'urgence d'une telle prise de position dans le climat politique actuel.

Le 21 octobre 1960 Jacques EHRMANN



Un certain nombre de signataires de la Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, *réunis à Paris le 28 octobre, ont pvb lié cette mise au point :*

— Il y a trois semaines, le ministre de l'Information, à l'issue d'un Conseil des Ministres, affirmait que onze signataires de la *Déclaration* avaient démenti avoir approuvé ce texte. Depuis, aucun commencement de preuve n'a été apporté, ce qui nous autorise à n'accorder à cette affirmation que le crédit généralement reconnu aux démentis ministériels.

— Un hebdomadaire tenu pour sérieux fait état de la lettre d'un « vieux militant communiste », selon lequel sa signature aurait été usurpée. L'absence de toute autre précision rend cette

affirmation extrêmement douteuse, l'identification du « vieux militant » s'étant révélée impossible.

— Le Ministère de l'Éducation Nationale prétend, dans un communiqué, que plusieurs professeurs auraient « déclaré par écrit avoir signé un document différent de celui qui a été diffusé et ne comportant pas l'affirmation du droit à l'insoumission ». Il s'agit là d'une contre-vérité inadmissible. Le seul document qui ait été jamais « soumis à la réflexion » des personnalités en cause est celui qui a été finalement diffusé, sans qu'aucun mot, aucune virgule y eussent été changés. Seul le titre a été choisi au dernier moment : mais l'idée qu'il exprime se trouvant expressément formulée et justifiée dans le texte, on ne saurait, sans mauvaise foi, considérer qu'il s'agit là d'une adjonction qui en modifierait le sens.

On sait d'ailleurs que trois des professeurs réintégrés, Marc Beigbeder, Jean-Louis Bory et Jean Czarnecki, ont publié des mises au point confirmant ce communiqué et s'inscrivant en faux contre les affirmations du Ministère de l'Éducation Nationale.



Le 9 novembre, trente-neuf signataires, non inculpés, de la Déclaration, *ont publié le communiqué suivant :*

L'information contre X, ouverte après la publication de la *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, a entraîné jusqu'à présent l'inculpation de 30 personnes sur les 252 qui lui ont donné leur accord.

Les soussignés tiennent à préciser les faits suivants :

Ils s'élèvent d'abord formellement contre les inculpations, qui n'ont aucun support juridique justifiable. Celles-ci ayant cependant eu lieu, chacun d'eux, personnellement, a écrit au magistrat chargé d'instruire l'affaire pour l'informer qu'en tant que signataire, il revendiquait toutes les responsabilités qu'impliquent la rédaction, la publication et la diffusion de la *Déclaration.*

La revendication ouverte de telles responsabilités ne saurait passer pour une affirmation idéale, mais comprend formellement la *participation réelle* à l'un ou plusieurs des actes qui, ayant

permis l'élaboration, la publication et la diffusion du texte, semblent avoit motivé ces inculpations.

A ces interventions parfois réitérées, le juge d'instruction n'a donné aucune suite. Il n'a inculpé aucun de ceux qui signent cette protestation. Il a même négligé de les entendre.

Les soussignés se voient donc contraints de rendre publiques leurs démarches et de dénoncer la façon arbitraire dont le Parquet semble avoir décidé de conduire cette action de justice.

Georges AUCLAIR, Jean BABY, Marc BEIGBEDER, Robert BENAYOUN, Roger BLIN, Geneviève BONNEFOI, Vincent BOUNOURE, André BRETON, Michel BUTOR, Guy CABANEL, Louis-René DES FORÊTS, Françoise D'EAUBONNE, Michel DORSDAY, Dominique ÉLUARD, Yves GIBEAU, Édouard GLISSANT, Georges GOLDFAYN, Pierre LOIZEAU, Robert LOUZON, Maud MANNONI, André MASSON, Gustave MONOD, Marcel PÉJU, José PIERRE, Maurice PONS, Paul REVEL, Christiane ROCHEFORT, Jean-Jacques SALOMON, Nathalie SARRAUTE, Jacques SAUTÈS, Claude SAUTET, André SCHWARZ-BART, Robert SCIPION, Dor DE LA SOUCHÈRE, Jean THIERCELIN, Tristan TZARA, VERCORS, J.-P. VIELFAURE, Charles VILDRAC.

Il convient de signaler que cette liste n'est pas limitative : Ces trente-neuf signataires sont simplement les seuls qui aient pu se concerter dans un délai assez bref.



La Fédération de France du Front de Libération Nationale a publié, le 22 septembre, ce communiqué :

Cent vingt et une personnalités françaises éminentes ont publié une *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie.*

Justifiant le refus de Français de plus en plus nombreux de porter les armes contre notre peuple, elles proclament le droit et le devoir de tout Français digne de ce nom d'apporter aide et protection aux Algériens opprimés au nom du peuple français. Elles se déclarent en outre solidaires de la cause algérienne, cause de tous les hommes libres.

La Fédération de France du Front de Libération Nationale, exprimant les sentiments de l'Émigration algérienne, saisit cette

occasion pour saluer en elles les courageux défenseurs de la liberté et les artisans d'une véritable amitié entre les peuples algérien et français.

Elle les assure de sa vive sympathie, face au déchaînement d'un pouvoir incapable de s'engager dans la voie de la paix, prisonnier qu'il est de conceptions sans rapport avec notre époque et d'une armée de reconquête avec laquelle il fait corps contre le peuple algérien.

Elle souhaite que le peuple français, une fois de plus mis devant ses responsabilités, intervienne, au seuil de la septième année de guerre, pour imposer à ses gouvernants la paix par la négociation entre les deux parties au conflit.

Directeur de la publication : Jean-Paul Sartre

Imprimerie Chantenay, Paris. — Novembre 1960
Dépôt légal 4e trim. 1960